جدید ادب کی سرحدیں

جلد دوئم

قمر جمیل

جدید ادب کی سرحدیں

(جلد دوئم)

قمر جمیل

مکتبۂ دریافت

بی۔ ۵ قمر پلازہ گلشنِ اقبال۔ بلاک ۳ کراچی

ناشر : کاشف جمیل
مکتبہ دریافت
بی۔۵، قمر پلازہ، گلشن اقبال،
بلاک ۳، کراچی۔ فون ۴۹۹۰۷۹۹

سرورق : آصف جمیل

کمپوزنگ : اقراء کمپوزنگ سروسز
فون نمبر۔ ۶۶۵۱۳۵۸

مطبع : ذکی سنز پرنٹرز
ایورڈی چیمبرز
نزد روزنامہ جنگ کراچی۔

قیمت : ۵۰۰ روپے (جلد اول، جلد دوم)

سال اشاعت : فروری ۲۰۰۰ء

تعداد : ۵۰۰

انتساب

طلعت حسین کے نام

قمر جمیل

فہرست

جدید ادب کی سرحدیں

(جلد اوّل)

فہرست

جدید ادب کی سرحدیں

(جلد دوئم)

اوکتاویوپاز اور شاعری کا مسئلہ

اوکتاویوپاز کی شاعرانہ عظمت اور اس کی ناقدانہ صلاحیت نے اسے پیبلو نرودا اور بورخیس کی طرح اس عہد میں ایک ممتاز مقام دیا ہے اور اس کا شمار اب ان ادیبوں میں ہوتا ہے جن کا بہت گہرا اثر اپنے عہد کی سیاست، تہذیب اور ثقافت پر ہوا ہے۔

اکتاویوپاز کی فکر اور شاعری میں مابعدالطبعیاتی رنگ بہت نمایاں ہے۔ وہ مفکر، شاعر اور ادیب ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر معاشرہ اپنا ایک منفرد امیج رکھتا ہے۔ یہ امیج معاشرے کی لاشعوری ساخت میں محفوظ ہوتا ہے اور تصوّر زماں کے امیج کی تشکیل میں سب سے اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زماں یا وقت ہمارے لیے صرف ایک تسلسل کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ارادی عمل (Intentional Process) بھی ہے جس کی کوئی نہ کوئی جہت ضرور ہوتی ہے جو کسی نہ کسی مقصد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ شاعری وقت کی آواز ہے اور وقت ہی معانی کا کنز مخفی بھی ہے۔ شاعر وقت کے تسلسل کو زبان عطا کرتا ہے۔ ہر معاشرے میں جو دنیا کا امیج ہوتا ہے وہ وقت کے تصوّر میں آشکار ہوتا ہے۔ پاز کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شاعری وہ وقت ہے جو آشکار ہو گیا ہے۔ ہر تہذیب وقت کا ایک علیحدہ تصوّر رکھتی ہے۔ مثلاً ایک تہذیب وقت کو ابدی واپسی (E ternal Return) کا نام دیتی ہے۔ دوسری تہذیب وقت کو ساکت ابدیت کے طور پر پیش کرتی ہے۔ کسی تہذیب میں اسے ایک ایسے خلا سے تعبیر کیا جاتا ہے جس

میں تاریخیں نہیں ہوتیں۔ بعض تہذیبوں میں اسے خطِ مستقیم اور بعض میں اسے مرغولہ Spiral قرار دیا گیا ہے۔ افلاطونی وقت آسمانی اجرام کی گردشوں کی طرح دائرے میں ہوتا ہے اور مکمل۔ عیسائیوں کا وقت خطِ مستقیم میں ہے اور ہندوؤں کا وقت ایک التباس ہے۔ بار بار جنم لینے والا ایک گرداب انیسویں صدی میں وقت کا ایک لامحدود تصور ارتقائی شکل میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ وقت کے ان سارے تصورات کی تجسیم جادو کے زمانے کے منتروں سے لے کر ہم عصر ناولوں تک ہر جگہ نظر آتی ہے۔

لیکن اکتاویو پاز کہتا ہے کہ شاعری دنیا کے امیج سے محروم ہو گئی ہے اس لیے شاعری میں صرف بکھرے ہوئے نشانات ملتے ہیں۔ یعنی دنیا کی ایک ایسی امیج جو امیج کے بغیر ہے۔

پاز کو کئی مقامات پر ساختیات پسندوں سے سخت اختلاف ہوا ہے۔ پاز کہتا ہے کہ شاعری قدیم جادو کے اس یقین سے پیدا ہوئی ہے کہ لفظ اور جس چیز کی لفظ نمائندگی کرتا ہے دراصل دونوں ایک ہیں۔ لفظ ہمارے اور چیزوں کے درمیان پُل کا کام کرتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے سے باہر کے معروض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پاز کا خیال ہے کہ شاعری دراصل اس زبان کو یاد کرنے کی ایک کوشش ہے جو ہر زبان سے پہلے تھی۔ ابتدائی عیسائی اور ایشیا اور امریکہ کے Shamans بھی اسی زبان کی تلاش میں تھے جو تمام زبانوں سے پہلے تھی اور جو روحوں کو جوڑ سکتی تھی ان میں وحدت پیدا کر سکتی تھی۔

پاز کی شاعری مابعد الطبعیاتی ہونے کے علاوہ وقت کے تصوّر میں شدید دلچسپی رکھتی ہے اور اس شاعری میں فلسفے کی ایک ایسی روایت جھلکتی ہے جس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں ہے۔ پاز کی شاعری کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پاز شاعر ہونے کے علاوہ ایک ممتاز نقاد بھی ہے۔ اس کے خیالات میں بڑی گہرائی اور بصیرت ہے۔ مثلاً گفتگو کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ قدیم زمانے میں

ستاروں کی گردش سے کائنات کے لامحدود پراسرار اور مکمل ہونے کا احساس ہوتا تھا۔ ستارہ شناسوں اور نجوم کے ماہرین سے لے کر ایک عام شخص تک کو ستاروں کو دیکھ کر ایک تقدس، حیرت اور آہنگ کا احساس ہوتا تھا۔ آج یہی اندازِ فکر ہمارے تصوّرِ فن سے نمودار ہو رہا ہے۔ پہلے آرٹ معانی اور خوبصورتی سے وابستہ تھا لیکن آج ہمارے لیے فنکارانہ تخلیق خود مختار اور خود مکتفی حیثیت رکھتی ہے۔ پہلے آرٹ کے معنی آرٹ ہی میں ہوتے تھے۔ باہر نہیں لیکن آج آرٹ کے معنی آرٹ سے ماورا بھی ہو سکتے ہیں بلکہ آرٹ کے معنی خود معانی سے کمتر معانی بھی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بعض تجریدی فنکاروں کی تصویروں کے معانی کچھ نہیں ہوتے بس یہ تصویریں ہیں۔

پار کہتا ہے کہ آج ہم آرٹ کے نمونوں کو اسی محویت سے دیکھتے ہیں جس محویت سے قدیم زمانے کے لوگ آسمان کو دیکھتے تھے۔ نقاد بھی متکلمین کی طرح ہوتے ہیں۔ ان نقادوں کی نکتہ طرازیاں اتنی ہی پیچیدہ ہوتی ہیں جتنی متکلمین کی بحثیں پیچیدہ ہوتی تھیں اور کلچر کے سلسلے میں اکتاویو پاز کا خیال ہے کہ زندگی کے ایسے سارے مظاہر جیسے کھیل کود، رقص و سرود، شاعری، مصوری، عبادت کے طریقے، رسوم و رواج اور پکوان کے طریقے یہ سب کلچر کا حصّہ ہیں۔

پار کہتا ہے کہ بعض کلچر ایسے بھی ہیں جن میں تین چار کلچر کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانس کے کلچر میں تین کلچر اور کارفرما ہیں لیکن تہذیب کا تعلق شہری زندگی سے ہوتا ہے۔ تہذیب دراصل مختلف کلچرز کی سوسائٹی کا نام ہے جیسے اس وقت مغربی تہذیب میں فرانسیسی کلچر، جرمن کلچر اور برطانوی کلچر سب موجود اور زندہ ہیں۔ روسو نے کہا تھا کہ معاشرہ عمرانی معاہدے سے جنم لیتا ہے۔ پار کہتا ہے کہ معاشرہ عمرانی معاہدوں سے نہیں زبان سے جنم لیتا ہے۔ معاشرے کا انحصار زبان پر ہوتا ہے اور زبان کا معاشرے پر۔ ہر زبان کائنات کے

بارے میں اپنا ایک وژن الگ رکھتی ہے جو دوسری زبانوں کے وژن سے مختلف ہوتا ہے۔

کیسرر (Cassirer) نے بھی یہ کہا تھا کہ نہ صرف انسان کائنات کے بارے میں اپنی زبان کے ذریعے سوچتا ہے بلکہ خود کائنات کا وژن اس کی اپنی زبان سے متعین ہوتا ہے۔ وائکو (Vico) اور ہرڈر نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ وائکو نے کہا تھا کہ زبان جینیس کی تشکیل کرتی ہے۔

ہرڈر کا خیال ہے کہ زبان انسان کے صرف بولنے کے ایک طریقے کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے ہونے کا نام ہے۔ جن زبانوں میں اشیاء کی تذکیر و تانیث ہوتی ہے وہ ان زبانوں سے مختلف تصورِ حیات رکھتی ہیں جن میں یہ تذکیر و تانیث نہیں ہوتی۔ روسو نے یہ تسلیم کیا تھا کہ زبان کا آغاز ایک لسانی معاہدے سے ہوا ہے۔ اس میں انسان کی ضرورت اور ان کے جذبات دونوں شامل ہیں۔

زبان کی تخلیق میں کہیں عقل یا آزادی کا نام نہیں ہے۔ بعد میں یہ لسانی معاہدہ عمرانی معاہدے کا سبب بن گیا۔ یعنی زبان نے معاشرے کی بنیاد رکھی ہے اور معاشرے نے زبان کی۔

پاز کو اس بات پر شدید حیرت ہے کہ انسان جو زبان بولتا ہے اس کی تشکیل کے سلسلے میں اس کی رائے کبھی نہیں لی جاتی اور یہ بھی بڑی حیرت کی بات ہے کہ اس کی تشکیل کا تعلق روایت سے ہوتا ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ بات کرنے والوں کی مرضی معلوم کیے بغیر یہ روایت کیسے وجود میں آتی ہے۔ اس روایت کا بانی کون ہے۔ اکتاویو پاز نے یہ سوال اُٹھایا ہے کہ کیا زبان خود اس روایت کی بانی ہے؟

اکتاویو پاز کہتا ہے کہ انسان کی فطرت ہی نے تاریخ، تہذیب اور آرٹ میں رنگارنگی پیدا کی ہے۔ جدید تہذیب کی بنیاد ماضی پر نہیں بلکہ تبدیلی پر

قائم ہے۔ تاریخ اور شاعری میں تضاد ہے اور یہ تضاد بڑھتا ہی چلا جارہا ہے۔ امریکہ اور یورپ کے مختلف ملکوں کی شاعری کی بنیادی نوعیت ایک ہے۔ رومانیت، فرانسیسی علامت پرستی، امریکی جدیدیت اور آواں گار رجحانات اسی کے مظہر ہیں۔

جدید شاعری میں جدید عہد کے خلاف ردِ عمل کا اظہار ہے۔ اس کی رسّہ کشی کبھی روشن خیالی، تنقیدی عقل، آزاد خیالی اور کبھی اثباتیت اور مارکسیت سے ہوئی ہے۔ جدید شاعروں نے جدید عقلیت پسندی کے خلاف ایک ایسی روایت دریافت کی ہے جو اتنی ہی قدیم ہے جتنا کہ انسان اور جسے نشاۃ الثانیہ کی نوفلاطونیت اور یورپ کے سر بہ مہر متصوفانہ خیالات اور اوہام پرست فرقوں نے زندہ رکھا ہے۔ جدید چیز غیر متوقع ہوتی ہے لیکن سترہویں صدی کی ندرت پسندی کا مزاج نہ تنقیدی تھا اور نہ اس میں روایت کی نفی تھی بلکہ یہ ندرت تسلسل ہی کا ایک حصّہ تھی۔ سترہویں صدی کی یہ ندرت صرف استعجاب کی چیز تھی۔ اس میں تبدیلی کا دور دور تک شائبہ نہیں تھا۔ انکار اور حیرت کا یہ ملاپ اور اس کی جمالیات کا آغاز اٹھارویں صدی میں ہوا۔ اس سے پہلے جدیدیت صرف ایک تنقیدی جذبہ تھا۔ ایک انکار، فوری ماضی پر ایک تنقید اور تسلسل میں ایک رکاوٹ، جدیدیت تخلیقی طور پر خود کی ہوئی تخریب کاری کا دوسرا نام ہے۔ جدید آرٹ تنقیدی عہد کی پیداوار ہے یعنی اپنی تنقید آپ ہے ہر نئی چیز جدید نہیں ہوتی۔ جب تک اس میں دگنی طاقت نہ ہو۔ ایک طرف وہ ماضی سے انکار کر سکے اور دوسری طرف کسی مختلف چیز کا اقرار۔

نظم ایک ایسی تخلیق ہے جو زبان، آہنگ شاعر کے ایقان اور شاعر اور معاشرے کے کسی غلبہ پا جانے والے خیال سے پیدا ہوتی ہے۔ نظم کی تخلیق میں ایک مخصوص تاریخ اور معاشرہ کارفرما ہوتا ہے لیکن نظم کے تاریخی وجود میں تضاد بھی چھپا ہوا ہوتا ہے۔ نظم ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے Antihistory

پیدا ہوتی ہے۔ چاہے خود شاعر کا یہ مقصد نہ ہو شاعرانہ تخلیق کا عمل وقت گزرنے کو نظم میں تبدیل کر دیتا ہے اور اس کا قالب بدل کر رکھ دیتا ہے۔ یعنی نظم وقت کی تردید کرتی ہے اور وقت نظم کی حدود کے اندر اس سے بالکل مختلف انداز میں گزرتا ہے جس انداز میں تاریخ یا حقیقی زندگی میں گزرتا ہے وقت کا تصوّر ایسا استعارہ ہے جو ایک شاعر نہیں بلکہ ایک نسل پیدا کرتی ہے۔

نظم میں شاعر خود اپنی آواز کے پیچھے چھپ جاتا ہے لیکن یہ آواز خود اس کی اپنی آواز ہوتی ہے کیوں کہ یہ آواز زبان کی آواز ہوتی ہے یہ آواز کسی کی نہیں اور سب کی آواز ہوتی ہے۔ اس آواز کا خواہ ہم کوئی نام رکھ لیں۔ وجدان، الہام، لاشعور، اتفاق یا حادثہ یہ آواز ہمیشہ غیریت کی آواز ہوتی ہے۔

نثر کے مَتن کو پڑھنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کو سمجھا جائے اور اس کے مطالب کو گرفت میں لایا جائے لیکن شاعری کے مَتن کو پڑھنے کا مطلب اس کو دوبارہ تخلیق کرنا ہے۔ یہ دوبارہ تخلیق بھی تاریخ کے اندر ہوتی ہے اور اس کا رخ حال کی طرف ہوتا ہے جو تاریخ کی نفی کرتا ہے۔ آج کی شاعری حال ہے ماضی اور مستقبل کے درمیان اس میں سارے وقت مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔

جدید شاعر یہ جانتا ہے کہ اس کائنات کو سمجھنے کے لیے صرف مماثلت، استعارہ اور مشابہت کا اصول ہی اس کے لیے کافی نہیں ہے بلکہ انکار، طنز اور تنقید بھی اس علم کا حصّہ ہیں۔ میلارمے نے اپنے ایک دوست سے کہا تھا کہ میں دو انتہاؤں سے دو چار ہوا ہوں ایک عدم اور دوسرا تخلیق یعنی وہ شاعری جو اس عدم سے دو چار ہے۔ میلارمے نے عدم کی حقیقت کو تسلیم کیا۔ غیریت اور طنز کی دنیا کو بھی جو بہر حال عدم کا مظاہرہ ہے۔ میلارمے عدم کے ساتھ مماثلت کی دنیا کو بھی تسلیم کرتا ہے جو شاعری ہے اور شاعری عدم کا نقاب ہے۔

اکتاویو پار کہتا ہے کہ شاعر نظمیں نہیں لکھتا بلکہ زبان شاعر کے ذریعے نظم لکھتی ہے۔ شاعر ایک شفاف حقیقت کی طرح ہوتا ہے۔ لیکن دراصل نظم کا سچا

خالق نہ شاعر ہوتا ہے اور نہ اس کا قاری بلکہ زبان ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ زبان شاعر یا اس کے قاری کی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتی ہے بلکہ ان دونوں کو اپنے اندر سمو لیتی ہے اور ان کے درمیان خلیج کو ختم کر دیتی ہے۔

ساختیات اور اکتاویو پاز

پچھلے چند برسوں سے ادبی حلقوں میں ساختیات کا ذکر شدت سے ہو رہا ہے۔ ادبی حلقوں میں یہ بے چینی بھی ہے کہ آخر ساختیات پر یہ بحث مباحثے کیوں ہو رہے ہیں تو ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمارا ایک فرض یہ بھی ہے کہ ہم اپنے عہد کے ادبی، فکری اور علمی رجحانات سے باخبر رہیں اور ساختیات کے اثرات جدید عہد میں زیادہ سے زیادہ پھیلتے جا رہے ہیں اس لیے ساختیات کے بارے میں ہمارے نقادوں کی تحریریں ہمیں باخبر رکھنے میں مدد ضرور دیتی ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ ساختیات کے مطالعہ کے بغیر بشریات، لسانیات اور ادب کا تصوّر ناقص رہ جائے گا۔

۱۹۹۱ء کا ادبی نوبل پرائز لاطینی امریکہ کے شاعر اور مضمون نگار اکتاویو پاز کو دیا گیا ہے۔ آج ہم اس کے کچھ ایسے خیالات آپ کے سامنے پیش کرنا چاہتے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی فکر پر ساختیات کا کتنا گہرا اثر ہوا ہے۔

ساختیاتی اندازِ فکر کا اظہار اس کے یہاں کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ اس کی رائے میں

> "شاعری صرف خود آگہی کا نام نہیں ہے بلکہ شاعری اپنی تخلیق آپ کرتی ہے یہ صحیح ہے کہ نظم کوئی نہ کوئی لکھتا ضرور ہے اور کوئی نہ کوئی پڑھتا ضرور ہے اس لحاظ سے نظم تاریخ میں ظہور کرتی ہے لیکن ایک دوسرے زاویہ سے

دیکھیے تو حقیقت کچھ اور بھی ہے یعنی یہ کہ نظم لکھتے وقت شاعر کو یہ پتہ نہیں ہوتا کہ اس کی نظم کیسی ہوگی اور کیا بن جائے گی جب یہ نظم ختم ہو جاتی ہے اور شاعر اس نظم کو پڑھتا ہے تب اسے پتہ چلتا ہے کہ نظم کیا ہو گئی ہے۔ شاعر خود نظم کا پہلا قاری ہوتا ہے لیکن اس کے بعد نظم کی تعبیروں اور اس کی دوبارہ تخلیقات کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ نظم ماورائے تاریخ امکانات کا نام ہے۔ نظم بجائے خود کچھ نہیں ہوتی یہ ہم میں اور آپ میں ہوتی ہے ہر شاعرانہ مَتن کچھ ایسے اسٹرکچر کو سامنے لے آتا ہے جو تمام نظموں میں مشترک ہوتا ہے ہر مَتن ان اسٹرکچرز کا استثناء بھی ہوتا ہے۔

نظم کا سچا مصنف نہ شاعر ہوتا ہے اور نہ قاری بلکہ خود زبان ہوتی ہے۔ شاعر اور قاری دونوں وجودی لمحے ہیں زبان کے، زبان ان کے ذریعے کلام کرتی ہے۔

شاعر خود اپنی آواز کے پیچھے چھپ جاتا ہے وہ اس آواز کے پیچھے چھپتا ہے جو اس کی اپنی ہے یعنی زبان کی آواز ---- ایسی آواز جو کسی کی نہیں اور سب کی ہے۔ ہم چاہے اس آواز کو کوئی نام دیں وجدان، لاشعور، اتفاق، حادثہ، انکشاف بہرحال یہ آواز ہمیشہ غیریت کی آواز ہوتی ہے۔

انسان دنیا کے بارے میں زبان کے ذریعے سوچتا ہے بلکہ اس کی زبان ہی کائنات کے بارے میں اس کے وژن کو متعین کر دیتی ہے زبان معاشرہ کی بنیاد رکھتی ہے اور خود

ایک معاشرہ ہوتی ہے آرٹ کا نمونہ خود مختار اور خود مکتفی
ہوتا ہے آرٹ کا نمونہ ایک ایسا نشان یعنی Sign ہے جو
معنویت اور لایعنیت کے درمیان ایک ایکسچینج کی حیثیت
رکھتا ہے۔"

اکتاویو پاز کہتا ہے کہ وہ پہلا ماہر لسانیات ہمبولٹ تھا جس نے یہ کہا کہ زبان بولنے والے کا انفعالی اظہار نہیں ہوتی پھر ہمبولٹ کے ان افکار پر جس نے سب سے زیادہ توجہ کی وہ Benjamin Whorf تھا۔ پاز کہتا ہے کہ Whorf نے اپنی باتیں دلیلوں کے ساتھ پیش کیں۔ اس میں تجزیہ کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ Whorf نے اپنے تجزیے کے لیے امریکہ کی انڈین زبانوں سے مثلاً ہوپی اور مایئن زبانوں سے استفادہ کیا وہ کہتا ہے کہ Whorf مذہبی آدمی تھا اور اسے یقین تھا کہ انجیل کے پوشیدہ معانی کی دریافت سے سائنس اور مذہب کا جھگڑا ختم ہو جائے گا۔ Whorf اپنے نظریے کو لسانی اضافیت کا نظریہ کہتا تھا اس میں آئن اسٹائن کی اضافیت کی طرف بڑا واضح اشارہ موجود ہے اس کو وھورف۔ ساپر کا نظریہ بھی کہا جاتا ہے۔ ساپر Sapir کے بغیر وھورف اپنا نظریہ تعمیر نہیں کر سکتا تھا وھورف کہتا ہے کہ ہم فطرت کی تقسیم اپنی زبان کے مطابق کرتے ہیں۔ اس نے اضافیت پر زور دیا ہے لیکن یہ اضافیت تہذیبوں کی اضافیت نہیں ہے بلکہ مختلف زبانوں سے پیدا ہونے والی اضافیت ہے۔ معاشرہ زبان پر قائم ہے اور زبان معاشرہ پر لیکن یہ ناقابل حل معمہ ہے کہ زبان نے پہلے معاشرہ کو تعمیر کیا یا معاشرہ نے زبان کو یہ دوہرا تعلق کیسے واضح ہو۔ پاز کہتا ہے یہ معمہ میرے لیے تاریخ کا سب سے ناقابلِ حل معمہ ہے۔

روسو نے کہا تھا کہ معاہدۂ عمرانی زبان میں ہوا ہے وھورف اس کو Agreement کہتا ہے اسی سے ملتا جلتا خیال وٹگنسٹائن کا بھی تھا جو زبان کو ایک کھیل یا کھیلوں کا ایک Set سمجھتا ہے۔ ہر زبان کے اپنے قواعد ہوتے ہیں

جن کا اطلاق دوسری زبان پر نہیں کیا جا سکتا۔ وھورف کہتا ہے کہ ہماری زبان ہماری منطق کو متعین کرتی ہے اسی طرح ہمارے عالمی تناظر کا تعین بھی زبان کرتی ہے۔ زبان فرد سے زیادہ طاقتور ہوتی ہے وھورف کہتا ہے کہ ہم کائنات کی تصویر اپنی زبان کے مطابق دیکھتے ہیں۔

ہم تھوڑی دیر کے لیے اکتاویو پاز اور دھورف کو یہیں چھوڑ کر ساختیات کی تاریخ پر ایک نظر ڈالیں گے۔

لسانیات کے مختلف مکاتب نے ساختیات کا لفظ استعمال کیا ہے۔ سب سے پہلے ہمیں یورپ کی ساختیات اور امریکہ کی ساختیات کا فرق پیش نظر رکھنا چاہیے۔ یورپ میں ساختیاتی لسانیات کا آغاز ۱۹۱۶ء سے ہوا یعنی ساسیئر کی

Cours de Linguistic Generale

یعنی

Course in General Linguistic

سے لیکن اس کے نظریات ہمیں ہمبولٹ کے یہاں ملتے ہیں ہر چند کہ واضح شکل میں نہیں ساسیر کے علاوہ یورپ میں بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں ساختیات کا پراگ اسکول موجود تھا جس کی نمائندگی Trubetsky اور رومن جیکب سن نے کی۔ یہ دونوں روس سے ہجرت کر کے پراگ آئے تھے۔ کوپن ہیگن میں (Hjelmslev) تھا اور لندن میں Ruper Firth جس کا انتقال ۱۹۶۰ء میں ہوا۔ اس کے پیروکار لندن اسکول کے ماہرین ساختیات کہلاتے ہیں۔ انھیں ساختیاتی لسانیات میں یقین تو تھا لیکن ان پر ساسیئر کے اثرات بہت کم تھے۔ یورپ اور امریکہ کی ساختیات میں بہت سی چیزیں مشترک تھیں یورپ اور امریکہ ان دونوں برآعظموں کے ماہرین لسانیات ہر زبان کو ایک منظم ہم آہنگ اور متحد نظام سمجھتے تھے اور ایک طرح کی ساختیاتی انفرادیت پر زور دیتے تھے فرانز بواس Franz Boas انسانی زبان کی ساخت کا

کوئی عمومی نظریہ پیش کرنے کی بجائے اس بات پر زور دیتا تھا کہ نامانوس زبانوں کے تجزیے کے لیے کوئی موزوں اور مناسب طریقۂ کار دریافت کرنا چاہیے۔

Boas کے بعد جو دو اہم امریکی ماہرین لسانیات سامنے آئے ان میں Sapir اور بلوم فیلڈ کے نام بہت نمایاں ہیں۔ Sapir عمرانیات اور لسانیات میں یکساں قدرت رکھتا تھا۔ ہمبولٹ کا جو نظریہ تھا اُس میں خیال اور زبان کے باہمی رشتے کی نوعیت بتائی گئی تھی اس نظریہ سے Sapir متاثر تھا لیکن اس نظریہ کو وھورف نے اس طرح پیش کیا کہ سب کی توجہ اس نظریہ کی طرف ہو گئی۔ ۱۹۵۶ء میں جب وھورف نے اپنا نظریہ پیش کیا اس وقت سے یہ نظریہ عام ہو گیا کہ زبان ہی خیال اور مشاہدے کو متعین کرتی ہے اسی کو وھورف کا نظریہ کہتے ہیں۔

لیوی اسٹراس کا سب سے پہلا کارنامہ اس کی تصنیف "Tristes Tropiques" ہے جو عمرانیات کی کتاب نہیں بلکہ ایک ماہر عمرانیات کی ذہنی سوانح عمری ہے جسے وقت کے تسلسل میں بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ واقعات کے ظہور پذیر ہو جانے کے بعد مجموعی زندگی کے معانی کے پس منظر میں ان کا جائزہ لیا گیا ہے اس کتاب کا اہم حصّہ اس سفر کے بارے میں ہے جو اس نے مرکزی برازیل میں وہاں کے باشندوں کے طرز زندگی کا مطالعہ کرنے کے لیے کیا تھا اس لیے یہ کتاب عمرانیات کی ابتدائی تحقیقات سے متعلق ہے لیکن اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لیوی اسٹراس کو عمرانیات کی یہ بنیادی تحقیق زیادہ پسند نہیں تھی وہ مقامی باشندوں کے ساتھ رہا اور نہ ان کی زبان سیکھی اور نہ ان کے کلچر میں ڈوبا لیوی اسٹراس نے عمرانیات کے بارے میں اپنی کتاب The Savage Mind لوگوں سے دور رہ کر لکھی ہے۔ اسٹراس کہتا ہے کہ ہم فرانسیسی پہلی قوم ہیں جنہوں نے دوسروں کا مطالعہ شروع کیا یعنی ہم وہ پہلے

انسان ہیں جو اپنے آپ کو Define کرنا چاہتے ہیں۔

ساختیات کے سلسلے میں اس کی کتابیں "رشتہ داری" اور "ٹوٹم پسندی"[1] پر ہیں۔ لیوی اسٹراس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر تمدّن کا یہ نظام ان لوگوں پر کیسے منکشف ہو جاتا ہے جو اس پر بغیر سوچے سمجھے عمل کرتے ہیں تجزیہ کا بنیادی نظریہ جیکب سوسن اور ساسیئر کے Phonemes سے لیا گیا ہے۔ ان ماہرین لسانیات کا کہنا تھا کہ ہم صوتی تنوع سنتے رہتے ہیں لیکن ہمیں ایسی گفتگو کا تجربہ ہوتا رہتا ہے جسے ہم سمجھ جاتے ہیں یعنی ہم اس تنوع کی تعبیر Phonemic نظام میں کرتے ہیں لیوی اسٹراس کی نگاہ میں ساختیاتی تجزیے میں تفہیم کے نظام کا بنیادی عنصر ایک مثلث کی طرح ہوتا ہے ایڈمنڈلیچ نے اس ساختیاتی مثلث کی تشبیہہ ٹریفک سگنل کی روشنیوں سے دی ہے اس میں سرخ رنگ کی روشنی کا مطلب ہے ٹھہر جاؤ سبز رنگ کی روشنی کا مطلب ہے آگے چلو۔ یہ ایک دوسرے سے متضاد سگنل ہیں ان کے درمیان زرد رنگ کی روشنی ہوتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان ہوتی ہے۔ زرد رنگ کی روشنی صرف صورتحال کی تبدیلی کا اشارہ کرتی ہے رشتہ داریوں کے نظام کی تشریح لیوی اسٹراس نے اسی طرح کے ایک مثلث کی صورت میں کی ہے ساختیات یہ بتاتی ہے کہ انسانی ذہن کس طرح چیزوں کو اپنے لیے بامعنی بناتا ہے۔

لیوی اسٹراس کی کتاب "The Savage Mind" کا عنوان بھی اس کی دوسری کتابوں کے عنوانوں کی طرح طنزیہ ہے اس کتاب میں دوسری

---

(۱) Totemism شمالی امریکہ کے شمال مغربی ساحلوں پر وہ انڈین جو ٹوٹمی عقیدہ رکھتے ہیں۔ اپنا اپنا ٹوٹم اپنے گھروں کے سامنے گاڑے رکھتے ہیں تاکہ ان کا تشخص یا پہچان قائم رہے۔ ٹوٹم پسند اس کو کہتے ہیں جو کسی جانور یا مظاہر فطرت میں سے کوئی چیز وغیرہ جسے کسی خاندان یا ہم رشتہ جماعت نے اپنی علامت یا اپنے تشخص کا نشان قرار دیا ہو۔ اس میں یقین رکھتا ہو اس قسم کی کوئی علامت یا نشان جو کسی قبیلہ کا، قوم یا خاندان یا جماعت کے لیے وجہ امتیاز ہو۔ ٹوٹم پسندی اُس قبیلہ کے رویہ کو کہتے ہیں جس میں کسی جانور یا پودے کو ٹوٹم کے طور پر امتیازی علامت مانا جاتا ہو۔

کتابوں کے علاوہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ ذہن جو ہم لوگ وحشیوں کی طرف منسوب کرتے ہیں وہ خود ہمارے ساتھ رہتا ہے یہ کتاب سارتر اور سارتر کے جیسے ان مفکروں کے خلاف ہے جو تعلیمی نظام کی موجودگی سے پہلے کے انسانوں کو انسانیت کا درجہ دینے سے انکار کرتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ کتاب اس کی بلند مرتبہ تصنیف اساطیر کا ایک پیش لفظ لگتی ہے۔ اس کتاب میں یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ انسان دنیا کے بارے میں کس طرح سوچتا ہے دوسرے لفظوں میں کائنات کس طرح انسان کے لیے قابلِ فہم بنتی ہے یعنی انسان کے ذہن میں کس طرح چیزوں کے بارے میں کوئی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

لیوی اسٹراس نے اپنے ساختیاتی مثلث کا اطلاق موسیقی کے سلسلے میں شور، سرگم اور ایسے سروں پر کیا ہے جو سرگم میں شامل نہیں ہوتے۔ اس نے ساختیاتی مثلث کا اطلاق کلچر پر بھی کیا ہے۔

ساسیئر کا منصوبہ تھا کہ وہ Semiology یعنی نشانیوں کی سائنس کو آگے بڑھائے لیکن ساسیئر کا یہ منصوبہ رولاں بارت نے پورا کیا اور اس علم کو ایک سائنس بنا دیا جو نشانیوں کے سلسلے میں تحقیق و تفتیش کر رہی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ سماجی زندگی میں نشانیاں کس طرح کام کرتی ہیں۔ ۱۹۵۷ء میں رولاں بارت کی کتاب "اساطیر" شائع ہوئی اور رولاں بارت کا شمار ان اریجنل مفکرین میں ہونے لگا جنھوں نے یہ بتایا کہ زبان، لباس اور حرکات و سکنات کے ذریعے ہم کس طرح ایک دوسرے تک ابلاغ کرتے ہیں۔ بارت نے کہا یہ بات سراسر غلط ہے کہ ہم اپنے جذبات یا احساسات کا اظہار فطری انداز میں کرتے ہیں بلکہ انسان کسی خاص لمحے میں اس کا اظہار نہیں کرتا بلکہ وہ نشانیوں کا ایک مفصل نظام تشکیل دیتا ہے اور اس مکمل نظام میں نشانیاں اپنا کام کرتی ہیں۔ وہی روایات اور نشانیاں دیکھنے اور سننے والوں کے ذہنوں میں موجود ہوتی ہیں جو یہ ڈرامہ دیکھ رہے ہوتے ہیں رولاں بارت اس خیال کو بالکل ختم کروا دینا چاہتا تھا کہ

نشانیاں فطری ہوتی ہیں اس کی رائے میں بورژوا اور درمیانی درجہ کے لوگوں کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اس خیال سے چمٹے رہتے ہیں کہ موضوع ہئیت کو متعین کرتا ہے اور اظہار کا صرف ایک ہی طریقہ ہے ممکن ہے وہ فطری طریقہ ہے بارت نے اپنے اس خیال کا اظہار S/Z میں بالزاک کی ایک کہانی کے تجزیے کے سلسلے میں کیا ہے۔ ۱۹۶۳ء میں فرانسیسی المیہ نگار راسین پر اس کے ایک مضمون نے تہلکہ مچا دیا تھا۔ چنانچہ راسین کے اس زمانے کے سب سے بڑے محقق نے رولاں بارت کے خلاف ایک سخت مضمون لکھا اور یہ بتایا کہ رولاں بارت کے تجزیے میں ساختیات اور فرائڈ کی نفسیات ملی ہوئی ہے۔ بارت نے اس کا یہ جواب دیا کہ پڑھنے والوں کو چاہیے کہ وہ راسین کے بارے میں پٹے پٹائے خیالات کو ترک کر دیں۔ فرسودہ خیالات سے آزاد ہوں اور راسین کے کھیلوں کو جدید نظریات کی روشنی میں دیکھیں ادب کو اس روشنی میں دیکھیں کہ ادب میں زبان اپنے آپ سے کس طرح جدوجہد کر رہی ہے۔

رولاں بارت Systeme de Mode میں لباس کا تجزیہ کرتا ہے اور اسے بھی ابلاغ کا ذریعہ قرار دیتا ہے اور اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہم جس انداز سے لباس پہنتے ہیں اس میں اپنے زمانے کی روایات کے پس منظر میں ہم یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ ہم کس قسم کا آدمی بننا چاہتے ہیں۔ ادب اور جنس کے سلسلے میں اس نے شخصیت کے اس پہلو کی نمائندگی کی ہے جس کا تعلق جنسیاتی لذتیت سے ہے۔

رولاں بارت کا بنیادی کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادب کو متن کی حیثیت سے پیش کیا اور الفاظ کے استعمال اور ان کے Patterns پر زور دیا ہے اس کا خیال تھا کہ ادب کو اس لیے پسند کیا جاتا ہے کہ ادب خود زبان کے عمل پر روشنی ڈالتا ہے اس لیے پسند نہیں کیا جاتا کہ ادب ہمیں معاشرے کے بارے میں کچھ بتاتا ہے۔

اکتاویو پاز کے بنیادی خیالات

اکتاویو پاز کو ادب کا نوبل پرائز دیا گیا ہے اس نوبل پرائز سے الگ اس کی شاعرانہ عظمت اور اس کی ناقدانہ صلاحیت نے اسے پیبلو نرودا اور لوئی بورخیس کی طرح ایک ممتاز مقام دے دیا اس کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جس کا بہت گہرا اثر اپنے ملک کی سیاست، تہذیب اور ثقافت پر ہوا ہے۔

اس کی فکر اور شاعری میں مابعدالطبیعیاتی رنگ بہت نمایاں ہے وہ ایک شاعر اور سوچ بچار کرنے والا ادیب ہے اس کا خیال ہے کہ ہر معاشرہ دنیا کا ایک منفرد امیج رکھتا ہے یہ امیج معاشرے کی لاشعوری ساخت میں محفوظ ہوتا ہے اور تصوّر زماں اس امیج کی تشکیل میں سب سے اہم کردار ادا کرتا ہے زماں یا وقت ہمارے لیے صرف ایک تسلسل کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ارادی عمل بھی ہے جس کی کوئی نہ کوئی جہت ضرور ہوتی ہے جو کسی مقصد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ شاعری وقت کی آواز ہے اور وقت ہی معانی کا کنز مخفی بھی ہے شاعر زماں کے تسلسل کو زبان مہیا کرتا ہے اور ہر معاشرے میں جو دنیا کا امیج ہوتا ہے وہ وقت کے تصوّر میں آشکار ہوتا ہے۔ پاز کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو شاعری وہ وقت ہے جو آشکار ہو گیا ہے آپ جانتے ہیں کہ ہر تہذیب نے وقت کا ایک علیحدہ تصوّر دیا ہے مثلاً ایک تہذیب وقت کو ابدی واپسی کا نام دیتی ہے دوسری تہذیب وقت کو ایک ساکت ابدیت کے طور پر پیش کرتی ہے کسی نے اسے ایسے خلا سے بھی تعبیر کیا ہے جس میں تاریخیں نہیں ہوتیں۔ بعض نے اسے خط مستقیم اور

بعض نے اسے مخروطی قرار دیا ہے۔ فلاطونی وقت آسمانی اجرام کی گردشوں کی طرح دائرے میں ہوتا ہے اور عیسائیوں کا تصوّر وقت ایک خط مستقیم میں ہے۔ ہندؤں کا وقت ایک التباس ہے بار بار جنم لینے والا ایک گرداب۔ انیسویں صدی میں وقت کا ایک لامحدود تصوّر ارتقائی شکل میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ وقت کے ان سارے تصوّرات کی تجسیم جادو کے زمانے کے منتروں سے لے کر ہم عصر ناولوں تک سارے ادب میں نظر آتی ہے۔

اکتاویو پاز کہتا ہے کہ آج شاعری دنیا کے امیج سے محروم ہو گئی ہے اس لیے شاعری میں اب صرف بکھری ہوئی نشانیاں Signs ملتی ہیں یعنی دنیا کی ایک ایسی امیج جو امیج کے بغیر ہے۔

پاز کو ساختیات پسندوں سے کئی مقامات پر اختلاف ہوا ہے وہ کہتا ہے کہ شاعری قدیم جادو کے اس یقین سے پیدا ہوئی ہے کہ لفظ اور جس چیز کی لفظ نمائندگی کرتا ہے دراصل دونوں ایک ہیں۔ لفظ ہمارے اور چیزوں کے درمیان پُل کا کام کرتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے سے باہر کسی معروض کی طرف اشارہ کرتا ہے پاز کہتا ہے کہ صوتی شاعری بھی دراصل اس زبان کو یاد کرنے کی ایک کوشش ہے جو ہر زبان سے پہلے تھی۔ ابتدائی عیسائی اور ایشیائی اور امریکہ کے Shamans بھی اسی زبان کی تلاش میں تھے جو تمام زبانوں سے پہلے تھی اور جو روحوں کو جوڑ سکتی ہے ان میں وحدت پیدا کر سکتی ہے۔

اکتاویو پاز کی شاعری مابعد الطبیعیاتی ہونے کے علاوہ وقت کے تصوّر میں گہری دلچسپی رکھتی ہے اور اس شاعری میں ایک ایسی پر اسراریت ہے جس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں ہے۔ پاز کی شاعری کے مجموعے Sun Stone اور بلانکو شائع ہو چکے ہیں۔ پاز شاعر ہونے کے علاوہ ایک ممتاز نقاد بھی ہے اس کے خیالات میں بڑی گہرائی اور بصیرت ہے مثلاً آرٹ پر گفتگو کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ قدیم زمانے میں سیاروں کی گردش سے کائنات کے لامحدود، پر اسرار اور مکمل

ہونے کا اعلیٰ ترین احساس بیدار ہوتا تھا۔ ستارہ شناسوں اور نجوم کے ماہرین سے لے کر ایک عام شخص تک کو ستاروں کو دیکھ کر ایک تقدس، حیرت اور آہنگ کا احساس ہوتا تھا۔ آج یہی اندازِ فکر ہمارے تصوّرِ فن سے نمودار ہو رہا ہے پہلے آرٹ معانی اور خوبصورتی سے وابستہ تھا لیکن آج فنکارانہ تخلیق ہمارے لیے خود مختار اور خود مکتفی حیثیت رکھتی ہے۔ پہلے آرٹ کے معانی آرٹ ہی میں ہوتے تھے لیکن آج آرٹ کے معانی آرٹ سے ماوراء بھی ہو سکتے ہیں بلکہ آرٹ کے معانی خود معانی سے کمتر معانی بھی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً تجریدی فنکار جیکب سن کی تصویروں کے معانی کچھ نہیں ہوتے بس یہ تصویریں ہوتی ہیں۔ پاز کہتا ہے کہ آج ہم آرٹ کے نمونوں کو اسی محویت سے دیکھتے ہیں جس محویت سے قدیم زمانے کے لوگ آسمان کو دیکھتے تھے۔ وہ کہتا ہے کہ نقاد بھی متکلمین کی طرح ہوتے ہیں ان نقادوں کی نکتہ طرازیاں اتنی ہی پیچیدہ ہوتی ہیں جتنی متکلمین کی بحثیں پیچیدہ ہوتی تھیں اور کلچر کے سلسلے میں اکتاویو پاز کا خیال ہے کہ زندگی کے ایسے سارے مظاہر جیسے کھیل کود، رقص و سرود، شاعری، مصوری، عبادات کے طریقے، رسوم و رواج اور پکوان کے انداز یہ سب کلچر کا حصّہ ہیں پاز کہتا ہے کہ بعض کلچر ایسے بھی ہیں جن میں اور تین چار کلچر کارفرما ہوتے ہیں مثلاً فرانس کے کلچر میں تین کلچر اور کارفرما ہیں لیکن تہذیب کا تعلق شہری زندگی سے ہوتا ہے تہذیب دراصل مختلف کلچرز کی سوسائٹی کا نام ہے جیسے اس وقت مغربی تہذیب میں فرانسیسی کلچر جرمن کلچر اور برطانوی کلچر سب موجود اور زندہ حالت میں ہیں۔ روسو نے کہا تھا کہ معاشرہ عمرانی معاہدے سے جنم لیتا ہے پاز کہتا ہے کہ معاشرہ عمرانی معاہدے سے نہیں زبان سے جنم لیتا ہے معاشرہ کا انحصار زبان پر ہوتا ہے اور زبان کا معاشرے پر ہر زبان کائنات کے بارے میں اپنا ایک الگ وژن رکھتی ہے جو دوسری زبانوں کے وژن سے مختلف ہوتا ہے۔

سوسیئر نے بھی یہ کہا تھا کہ نہ صرف کائنات کے بارے میں انسان اپنی

زبان کے ذریعے سوچتا ہے بلکہ خود کائنات کا وژن اس کی اپنی زبان سے متعین ہوتا ہے۔ وانکو اور ہرڈر نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ وانکو نے کہا تھا کہ زبان ہی جینیس کی تشکیل کرتی ہے۔ ہرڈر کا یہ خیال تھا کہ زبان انسان کے صرف بولنے کے ایک طریقے کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے انسان ہونے کا نام ہے۔ جن زبانوں میں اشیاء کی تذکیر و تانیث ہوتی ہے وہ ان زبانوں سے مختلف تصورِ حیات رکھتی ہیں جن میں یہ تذکیر و تانیث نہیں ہوتی۔ روسو نے یہ تسلیم کیا تھا کہ زبان کا آغاز ایک زبانی معاہدہ سے ہوا ہے اس میں انسانوں کی ضرورت اور ان کے جذبات دونوں شامل ہیں۔

زبان کی تخلیق میں کہیں عقل یا آزادی کا نام نہیں ہے بعد میں زبانی معاہدہ عمرانی معاہدے کا سبب بن گیا یعنی زبان نے معاشرے کی بنیاد رکھی ہے اور معاشرے نے زبان کی۔

پاز کو اس بات پر شدید حیرت ہے کہ انسان جو زبان بولتا ہے اس کی تشکیل کے سلسلے میں اس کی رائے کبھی نہیں لی جاتی اور یہ بھی بڑی حیرت کی بات ہے کہ اس کی تشکیل کا تعلق روایت سے ہوتا ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ بات کرنے والوں کی مرضی معلوم کیے بغیر یہ روایت کیسے وجود میں آتی ہے اس روایت کا بانی کون ہے اکتاویو پاز نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا زبان خود اس روایت کی بانی ہے؟

اکتاویو پاز کہتا ہے کہ انسان کی فطرت ہی نے تاریخ تہذیب اور آرٹ میں رنگا رنگی پیدا کی ہے جدید تہذیب کی بنیاد ماضی پر نہیں بلکہ تبدیلی پر قائم ہے تاریخ اور شاعری میں تضاد ہے اور یہ تضاد بڑھتا ہی چلا جا رہا ہے امریکہ اور یورپ کے مختلف ملکوں کی شاعری کی بنیادی نوعیت ایک ہے۔ رومانویت، فرانسیسی علامت پرستی، امریکی جدیدیت اور آواں گارد تحریکیں سب اسی کی مظہر ہیں۔

جدید شاعری میں جدید عہد کے خلاف ردعمل کا اظہار ہوتا ہے اس کی

کشاکش کبھی روشن خیالی تنقیدی عقل، آزاد خیالی اور کبھی اثباتیت اور مارکسیت سے ہوئی ہے۔ جدید شاعروں نے جدید عقلیت پسندی کے خلاف ایک ایسی روایت دریافت کی ہے جو اتنی ہی قدیم ہے جتنا کہ انسان اور جسے نشاۃ الثانیہ کی نو فلاطونیت اور یورپ کے Hermetic اور Occultist فرقوں نے زندہ رکھا ہے۔

جدید چیز غیر متوقع ہوتی ہے لیکن سترہویں صدی کی ندرت پسندی کا مزاج نہ تنقیدی تھا اور نہ اس میں روایت کی نفی تھی بلکہ یہ ندرت تسلسل ہی کا ایک حصّہ تھی سترہویں صدی کی یہ ندرت صرف استعجاب کی چیز تھی۔ اس میں تبدیلی کا دُور دُور تک شائبہ نہیں تھا انکار اور حیرت کا یہ ملاپ اور اس کی جمالیات کا آغاز اٹھارہویں صدی میں ہوا اس سے پہلے جدیدیت صرف ایک تنقیدی جذبہ تھا ایک انکار، فوری ماضی پر ایک تنقید اور تسلسل میں ایک رکاوٹ۔ جدیدیت تخلیقی طور پر خود کی ہوئی تخریب کاری کا دوسرا نام ہے۔ جدید آرٹ تنقیدی عہد کی پیداوار ہے یعنی اپنی تنقید آپ ہے ہر نئی چیز جدید نہیں ہوتی جب تک اس میں دگنی طاقت نہ ہو ایک طرف وہ ماضی سے انکار کر سکے اور دسری طرف کسی مختلف چیز کا اقرار۔

نظم ایک ایسی تخلیق ہے جو زبان، آہنگ، شاعر کے ایقان اور شاعر اور معاشرے کے کسی مخصوص خیال اور احساس کے غلبہ سے پیدا ہوتی ہے۔ نظم کی تخلیق میں ایک مخصوص تاریخ اور معاشرہ کارفرما ہوتا ہے لیکن نظم کے تاریخی وجود میں تضاد بھی چھپا ہوا ہوتا ہے نظم ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے Antihistory پیدا ہوتی ہے چاہے خود شاعر کا یہ مقصد نہ ہو شاعرانہ تخلیق کا عمل وقت گزرنے کو نظم میں تبدیل کر دیتا ہے اور اس کا قالب بدل کر رکھ دیتا ہے یعنی نظم وقت کی تردید کرتی ہے اور وقت نظم کی حدود کے اندر اس سے بالکل مختلف انداز میں گزرتا ہے۔ جس انداز میں تاریخ یا حقیقی زندگی میں

گزرتا ہے وقت کا تصوّر ایسا استعارہ ہے جو ایک شاعر نہیں بلکہ ایک نسل پیدا کرتی ہے۔

نظم میں شاعر خود اپنی آواز کے پیچھے غائب ہو جاتا ہے لیکن یہ آواز خود اس کی اپنی آواز ہوتی ہے کیوں کہ یہ آواز زبان کی آواز ہوتی ہے یہ آواز کسی کی نہیں اور سب کی آواز ہوتی ہے۔ اس آواز کا خواہ ہم کوئی نام رکھ لیں۔ وجدان، الہام، لاشعور، اتفاق یا حادثہ یہ آواز ہمیشہ غیریت Otherness کی آواز ہوتی ہے۔

نثر کے مَتن کو پڑھنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کو سمجھا جائے اور اس کے مطالب کو گرفت میں لایا جائے لیکن شاعری کے مَتن کو پڑھنے کا مطلب اس کو دوبارہ تخلیق کرنا ہے۔ یہ دوبارہ تخلیق بھی تاریخ کے اندر ہوتی ہے اور اس کا رخ حال کی طرف ہوتا ہے جو تاریخ کی نفی کرتا ہے آج کی شاعری حال ہے ماضی اور مستقبل کے درمیان اس میں سارے وقت مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔

جدید شاعر یہ جانتا ہے کہ اس کائنات کو سمجھنے کے لیے صرف مماثلت، استعارہ اور مشابہت کا اصول ہی کافی نہیں ہے بلکہ انکار، طنز اور تنقید بھی اس کے علم کا حصّہ ہیں۔ میلارمے نے اپنے دوست Cazlis سے کہا تھا کہ میں دو انتہاؤں سے دو چار ہوا ہوں ایک عدم اور دوسرا تحقیق یعنی وہ شاعری جو اس عدم سے دو چار ہے میلارمے نے عدم کی حقیقت کو تسلیم کیا۔ غیریت Otherness اور طنز کی دنیا کو بھی جو بہر حال عدم کا مظاہرہ ہے۔ میلارمے عدم کے ساتھ مماثلت کی دنیا کو بھی تسلیم کرتا ہے جو شاعری ہے اور شاعری عدم کا نقاب ہے اکتاویو پار کہتا ہے کہ شاعر نظمیں نہیں لکھتا بلکہ زبان شاعر کے ذریعے نظم لکھتی ہے شاعر جو ایک شفاف حقیقت کی طرح ہوتا ہے۔ لیکن دراصل نظم کا سچا خالق نہ شاعر ہوتا ہے اور نہ اس کا قاری بلکہ زبان ہوتی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ زبان شاعر یا اس کے قاری کی حقیقت کو ختم نہیں کرتی ہے بلکہ ان دونوں کو اپنے اندر سمو لیتی ہے اور ان کے درمیان خلیج کو ختم کر دیتی ہے۔

اکتاویو پاز سے ایک ملاقات

میکسیکو کا سب سے زندہ مصنف اور شاعر آج ہماری گفتگو کا موضوع ہے۔ اکتاویو پاز کی شاعری میں وقت کے مابعدالطبیعیاتی انداز بڑی خوبصورتی سے جھلکتے ہیں۔ وہ ہندوستان میں بھی رہ چکا ہے چنانچہ اُس نے اپنے مضامین میں ایک جگہ ایلورا کے مندر کا ذکر بھی بڑی خوبصورتی سے کیا ہے اس کا ذکر میں آگے چل کر کروں گا فی الحال تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مجھے اُس کے خیالات میں بڑی سادگی نظر آتی ہے، مثلاً پکاسو پر اس نے اپنے ایک مضمون میں بڑی سادگی سے گفتگو کی ہے یہی حال بڑے سے بڑے پیچیدہ مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ پکاسو آرٹ، جدید شاعری، ترجمہ، کمیونزم کون سا مسئلہ ہے جس پر وہ گفتگو نہیں کرتا۔

لیکن اس کی ساری گفتگو ایک ایسے انسان کی گفتگو ہے جو جدید آرٹ اور انسان کی آزادی میں یقین رکھتا ہے۔ اس نے کمیونزم اور سویت یونین کو کبھی پسند نہیں کیا لیکن اس ناپسندیدگی کے لیے دلائل بھی ہیں اور ان دلائل کے ساتھ ساتھ ایک زندہ اور حساس آدمی کا رویہ بھی ہے میں اس مضمون میں آپ کے سامنے اکتاویو پاز کے وہ خیالات پیش کروں گا جو مجھے نئے اور سچ لگے۔

پاز کہتا ہے کہ ہمارا یہ جدید عہد انکار سے پیدا ہوا ہے کس بات سے انکار؟ عیسائیت کے تصورِ ابدیت سے انکار۔

پاز کہتا ہے کہ یورپ میں روحانیت کی جگہ شاعری اور ٹکنالوجی نے لے لی

ہے۔ کیتھولک مذہب سے جو بغاوت لوتھر نے کی تھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب انسان کو مکمل آزادی مل گئی ہے۔ روسو اور ہرڈر نے کہا ہے کہ زبان انسان کی جذباتی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے روحانی ضرورتوں کو نہیں۔ بھوک نہیں ہمیں محبت، خوف اور دوسرے جذبے بولنا سکھاتے ہیں۔ انسان کا آغاز ہی شاعری سے ہوا جادو، اساطیر اور دعاؤں کی صورت میں۔ شاعرانہ تخیّل کے بغیر دیومالا کا تصوّر ہی نہیں کیا جاسکتا۔

جدید عہد رومانیت سے آزاد نہیں ہوا ہے۔ ابتدائی عہد کا انسان تبدیلی کا منکر تھا وہ سمجھتا تھا کہ یہ رسوم و رواج ابد تک یونہی رہیں گے۔ بحیرۂ روم کا کلچر اور مشرقی تہذیبیں دائروں میں گھومتی رہی ہیں ان تہذیبوں کے لیے ماضی اور مستقبل سب لازمانی ہیں اور حالت سکون میں ہیں۔ جدید عہد کے لیے وقت صرف مستقبل میں موجود ہے۔

دنیا مختلف زبانوں میں بٹی ہوئی ہے، ہر زبان اپنا ایک مختلف وژن رکھتی ہے۔ مختلف افراد مختلف معاشرے اور مختلف ادوار کے درمیان ناقابلِ عبور فاصلے ہیں۔ فطرت اور کلچر میں جتنا فرق ہے اس سے کچھ ہی کم فرق وحشی انسان اور آج کے مہذب انسان میں ہے۔ قومیں ان زبانوں میں قید رہتی ہیں جو زبانیں وہ بولتی ہیں۔ دنیا کی مختلف قوموں کو ایک دوسرے سے قریب لانے کے لیے ترجمے ضروری ہیں۔ ترجموں سے مختلف زبانوں کا فرق مٹ نہیں جاتا بلکہ کھل کر سامنے آجاتا ہے ترجموں کے ترجمے اور پھر ان ترجموں کے ترجمے ہوتے رہتے ہیں ایک مَتن پر دوسرا مَتن چڑھا دیا جاتا ہے۔ ہر مَتن اپنی جگہ منفرد ہوتا ہے لیکن یہ بھی کسی دوسرے مَتن کا ترجمہ ہوتا ہے۔ کوئی مَتن اوریجنل نہیں ہوتا کیوں کہ زبان خود ایک ترجمہ ہے کسی غیر انسانی زبان کا۔ اس کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ سارے مَتن اوریجنل ہوتے ہیں کیوں کہ ہر مَتن دوسرے مَتن سے کچھ مختلف ضرور ہوتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ لفظی ترجمہ دراصل ترجمہ نہیں ہوتا۔ لفظی ترجمہ تو صرف اوریجنل متن کو پڑھنے میں مدد دے سکتا ہے لفظی ترجمہ متن کی روح سے زیادہ لغت سے قریب ہوتا ہے۔

شاعر اور اس کے عہد میں تضاد ہوتا ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری اور معاشرے میں تضاد ہوتا ہے۔ یہ تضاد شاعری میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے پھر بھی نظروں سے اوجھل ہی رہتا ہے جب فکری اور سماجی تحریکیں اپنا رُخ بدلتی ہیں تو شاعری بھی اپنا راستہ بدل دیتی ہے۔ مثلاً روشن خیالی کی تحریک، عقلیت پسندی کی تحریک اور مارکسیت کی تحریک کے زمانے میں شاعری نے اپنا راستہ بدل دیا تھا شروع میں تو شاعری کو ان تحریکوں سے لگاؤ پیدا ہوتا ہے لیکن بعد میں شاعری اور ان تحریکوں کے راستے بدل جاتے ہیں مثلاً سولہویں اور سترہویں صدی عیسوی میں عقلیت پسندی کے خلاف شاعری پر اسراریت میں ڈوب گئی تھی۔

جو چیز نئی ہوتی ہے وہ غیر متوقع ہونے کی وجہ سے نئی ہوتی ہے۔ جدید شاعری کی روایت انوکھے پن کی روایت ہے استعارے اور صنائع کا کام دراصل حیرت پیدا کرنا ہے۔ شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ چیزوں کا دوسرا رُخ دکھائے روزمرہ کی زندگی کی حیرت ناکی کو پیش کرے۔

پاز کے خیال میں "شاعری دراصل (مماثلت Analogy) کا اظہار ہے۔" Analogy سے مراد مماثلت، تشبیہہ، امیج یا ایسی کوئی چیز ہے جسے کسی دوسری چیز کا مماثل ٹھہرایا جائے مثلاً علامت میں دو پہلو ہوتے ہیں ایک تو امیج دوسرے وہ جو کچھ اس امیج سے مراد لی جائے کسی چیز کے متوازی اور مماثل کوئی چیز دکھائی جائے تو اسے Analogue کہتے ہیں۔ مثلاً جب ہم یہ کہیں کہ وہ کئی سیڑھیاں چڑھ گیا تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ روحانی یا مادی ترقی کر گیا۔ مماثلت، تشبیہہ یا استعاروں اور مجاز مرسل سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ مماثلت تخلیقی

تخیل سے پیدا ہوتی ہے تخیل ہی حسی معطیات (Sense Data) اور تفہیم (Understanding) کے درمیان وسیلہ بنتا ہے۔ تخیل ہی حسی معطیات (Sense Data) کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ علم کے لیے تخیل ضروری ہے تخیل کے بغیر ادراک اور فیصلہ میں کوئی تعلق پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ بنیادی حقیقت کانٹ نے آشکار کی تھی۔ کولرج نے کہا تھا تخیل ہی خیالات کو علامتوں میں ڈھال دیتا ہے اور پھر علامتوں کو ہمارے سامنے لاکر کھڑا کر دیتا ہے۔

یہ سب مماثلتیں، تشبیہیں، تخیل کے مختلف روپ ہیں، مختلف مظاہر ہیں پاز کہتا ہے کہ نظم مخروطی شکل میں آگے بڑھتی ہے کبھی لوٹ کر پیچھے نہیں آتی۔ یہ تشبیہی عمل ہے جو کائنات کو شاعری بنا دیتا ہے اور پھر نظم کو ایک کائنات میں تبدیل کر دیتا ہے۔

انجیل آج بھی شاعرانہ متن کی حیثیت سے قابلِ قدر ہے۔ نظم کی قرأت کا مطلب اس کا ترجمہ کرنا ہے۔ شاعر کائنات کا مترجم ہوتا ہے اور مماثلت کے ذریعے غیریت اپنی وحدت کا خواب دیکھتی ہے۔ اس مماثلت کے عمل سے دنیا کی وحدت نہیں کثرت ظاہر ہوتی ہے اور یہ حقیقت بھی کہ ہر چیز کسی اور چیز کا استعارہ ہے رومانویت کی جان اندوہ و ملال میں ہے۔ رومانی اور جمالیاتی ادب پارہ اوریجنل ہوتا ہے، منفرد ہوتا ہے اور حیرت انگیز۔ پاز کہتا ہے کہ شاعر کائنات کا متوازن وژن رکھتے ہیں اور دراصل متوازن وژن ہی مماثلت تخلیق کر سکتا ہے۔

اس کے خیال میں نظم دراصل شاعر کے Obsession سے پیدا ہوتی ہے یعنی اس خیال سے جو اس پر غلبہ پا چکا ہو شاعری جنس اور خواہشات سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔

پاز کے خیال میں پکاسو انفرادی جینیس ہی نہیں اجتماعی جینیس بھی تھا۔ وہ انحراف پسند تھا اور اس کی انحراف پسندی جدیدیت کی روح ثابت ہوئی۔ اس میں تین شخصیتیں جمع تھی۔ ایک Bull Fighter سانڈ سے

لڑنے والے کی شخصیت ایک کرتب باز اور ایک مصوّر کی شخصیت۔ ان تین شخصیتوں سے مل کر وہ ایک چھ گوشوں والا ستارہ بن جاتا تھا۔ مقبول ہونے کے باوجود وہ معاشرے سے کٹا ہوا انسان تھا ایسا لگتا تھا کہ وہ بُل رِنگ کے عین مرکز میں کھڑا ہوا ہے۔ ہزاروں آدمیوں کی توجہ کا مرکز لیکن اکیلا اور تنہا اور چلّا چلّا کر کہہ رہا ہے کہ مجھے اس خطرناک سانڈ کے سامنے اکیلا چھوڑ دو ہاں اس تماشا دیکھنے والے ہجوم کے سامنے اکیلا چھوڑ دو۔

اسپین کے فن کی روایت میں میرینو Marino جیسے شاعر بھی گزرے ہیں جن کی نظموں پر انھیں اہلِ دربار نوازتے تھے لیکن پکاسو نے ہمیشہ اس طرح کی زندگی سے گریز کیا کیوں کہ وہ اپنی ذات کا مرکز خود تھا۔

پاز کہتا ہے کہ شاعر کی شاعری خود اس کی ذات پر تنقید ہے اسی طرح مصوری انسانی خدوخال پر تنقید ہے اور آرٹ فورم پر تنقید کو تو تنقید ہی کہتے ہیں۔

پاز کے خیال میں پکاسو کا حقیقت سے انحراف ہی دراصل حقیقت سے اس کی ہم آغوشی ہے پاز کہتا ہے کہ پکاسو نے حقیقت کو گلے بھی لگایا ہے اسے قتل بھی کیا ہے اور پھر اس کو زندہ بھی کر دیا ہے۔ پاز کہتا ہے کہ خاص طور پر عورتوں کی قامت اور خدوخال پر اس نے حملے بھی کیے ہیں اور فتح بھی حاصل کی ہے۔ وہ کہتا ہے پکاسو کی لائن چاقو کی طرح کاٹتی چلی جاتی ہے اور پھر خود اس کٹے ہوئے حصے کو اپنے جادو سے زندہ بھی کرتی جاتی ہے۔ جیسے ہی یہ لکیر آگے بڑھتی ہے ہئیتوں کی ایک دنیا اُچھل کر سامنے آجاتی ہے ایسی ہئیتیں جو ازل سے موجود ہیں ان عناصر کی طرح جن کی کوئی تاریخ نہیں ہے جیسے سمندر، آسمان، چٹانیں، درختوں کے جھنڈ، ننگے چاقو، چمچے، بائیسکل کے ہینڈل یعنی ہر وہ چیز جو فطرت کی طرف جارہی ہے فطرت جو کبھی ساکت نہیں رہتی اور حرکت بھی نہیں کرتی فطرت جو مصوری کی طرح تخلیق کرتی رہتی ہے اور خود اس

تخلیق کو مثاثر بھی رہتی ہے۔

پکاسو کی طرح کامیو بھی جدید عہد کی ایک منفرد آواز ہے "باغی" اس کی مشہور کتاب ہے۔ "باغی" پر بحث کرتے ہوئے پاز کہتا ہے۔ اس کتاب کا فرانسیسی نام La Home Revolte ہے۔ اس کا صحیح ترجمہ Rebel نہیں ہے کیوں کہ Revolt میں کچھ تلازمات ایسے بھی ہیں جو باغی میں نہیں ہوتے۔ بغاوت فوج کی ایک اصطلاح ہے۔ Revolt کے معنی بغاوت سے زیادہ انقلاب کے قریب ہیں۔ انقلاب اسٹلکچول لفظ ہے اس کے فلسفیانہ مفاہیم بھی ہیں۔ انقلاب وہ Revolt ہے جو کسی نظریے اور فلسفیانہ نظام میں بدل جاتا ہے۔ جب کوئی اطاعت قبول کرنے سے انکار کر دے تو ہم اسے بغاوت کہتے ہیں۔ بغاوت میں انسان ظلم اور ناانصافی کے خلاف اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ہر انقلاب کا آغاز بغاوت یعنی Revolt سے ہوتا ہے۔ انقلابِ فرانس کا آغاز بھی بغاوت سے ہوا تھا۔ باغیوں نے باسٹیل کا قید خانہ توڑ ڈالا تھا اور قیدی آزاد ہو گئے تھے۔ سارے انقلاب اسی طرح شروع ہوتے ہیں۔ ہر انقلاب میں فلسفہ اور مذہب کے عنصر ضرور شامل ہوتے ہیں۔ فلسفی کی طرح انقلاب کے اقتدار کا ماخذ عقل ہوتی ہے اور مذہب کی طرح انقلاب دنیا کی آفاقی تعبیر پیش کرتا ہے۔

آکتاویو پاز کہتا ہے کہ کامیو کی یہ کتاب اور زیادہ قابلِ قدر ہوتی اگر کامیو نے صحت مند بغاوت اور انقلاب میں فرق کیا ہوتا۔ اٹھارویں صدی سے ہوا یہ کہ بغاوت ایک نظامِ آمریت میں بدل گیا۔ شیطان جو بغاوت کی علامت ہے اسے شاعروں اور فنکاروں کی کئی نسلوں نے پسند کیا ہے۔ یہ سمجھنا زیادہ مشکل نہیں ہے کہ انکار کیوں تخلیقی ہوتا ہے نفی یا انکار، تشکیک اور تنقید کے ذریعے تخلیق میں حصّہ لیتا ہے کچھ چیزوں کو نکال کر، خارج کر کے یا چھوڑ کر ہم تخلیق میں حصّہ لے سکتے ہیں، کچھ چیزوں کو حذف کر دینا تخلیق کے لیے ضروری ہوتا ہے اس کی بہترین مثال فنِ عمارت میں ایلورا کے غاروں میں ملتی ہے، کچھ

پتھروں کو تخلیقی اغراض کے لیے اپنی جگہ سے ہٹا دینے سے اور کچھ پتھروں کو کاٹنے سے عمارت کی ہئیت برآمد ہو جاتی ہے۔ یہ اخراج یا حذف کرنے کا عمل عین تخلیقی ہوتا ہے۔

یورپ میں جو چیز نئی ہے وہ بغاوت نہیں انقلاب کا تصوّر ہے۔ اکتاویو پاز کا بیان ہے کہ کامیو کو دراصل پہلی بار میں نے پیرس کی ایک تقریب میں دیکھا تھا جو مکاڈو کے اعزاز میں منعقد ہوئی تھی اس میں میں نے بھی تقریر کی تھی اور میرے علاوہ جین کا کاسو نے بھی اور مکاڈو کی نظمیں میریا کیسرز نے سنائی تھیں۔ جلسے کے بعد جب ہم اپنے گھروں کو جارہے تھے تو ایک نوجوان گیبرڈین کا کوٹ پہنے ہوئے میرے سامنے آیا یہ بتانے کے لیے کہ اسے میری تقریر پسند آئی تھی۔ وہ البر کامیو تھا کامیو اس وقت اپنی شہرت کے انتہائی عروج پر تھا اور پاز کہتا ہے کہ میں ایک ایسا غیر معروف شاعر تھا جو جنگِ عظیم کے بعد والے پیرس میں کھویا ہوا کھڑا تھا۔ مجھے کامیو کی حوصلہ افزائی سے بڑی مسرت ہوئی۔

ہم دونوں اس کے بعد کئی بار ایک دوسرے سے ملے بھی میری اس کی کئی بحثیں بھی ہوئیں خاص طور پر ہائیڈیگر اور سرریلزم کے بارے میں۔ اس زمانے میں سارتر کا ایک کھیل اسٹیج ہونا شروع ہی ہوا تھا۔ میں نے یہ کھیل ایک بار دیکھا تھا کامیو نے ابھی نہیں دیکھا تھا میں نے کامیو کو بتایا کہ مجھے اس کھیل سے یہ لگتا ہے کہ جیسے وہ استالینیت کا جواز پیش کر رہا ہو۔ میں نے کامیو سے کہا کہ جب تمہاری کتاب "باغی" چھپے گی تو سارتر اس پر ضرور حملہ کرے گا۔ پاز نے یقین نہیں کیا اور کہا کہ پیرس میں تو میرے کُل تین دوست ہیں ایک Malraux ہے جس سے میں اس کی سیاسی پوزیشن کی وجہ سے الگ ہو گیا ہوں، دوسرے دوست سارتر سے میرے تعلقات بنیادی طور پر انٹلکچول ہیں، تیسرا دوست جس سے خیالات کے علاوہ اور کچھ باتیں بھی مشترک ہیں وہ شاعر

رینی شار ہے اس سے میرے تعلقات برادرانہ ہیں۔ کامیو نے کہا ان میں سے کوئی مجھ پر حملہ نہیں کرے گا۔

پاز کہتا ہے کہ میں نے کامیو سے کہا کہ بے شک Malraux کبھی حملہ نہیں کرے گا اور رینے شاد بھی حملہ نہیں کرے گا وہ شاعر ہے اس کے جذبات وہی ہیں جو تمھارے ہیں لیکن سارتر انٹلکچول ہے اس کے لیے خیالات کی زندگی ہی اصل زندگی ہے ہرچند کہ اس کا فلسفہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ تم نے جو کچھ "باغی" میں کہا ہے تو وہ اس ڈرامے کے مصنّف کو کفر والحاد کے سوا کچھ دکھائی نہیں دے گا اور آخر کار اپنے فلسفہ کے ٹریبونل میں وہ اسے کفر والحاد قرار دیے بغیر نہیں رہے گا۔ لیکن ہوا بھی یہی کہ میرا یہ خیال درست نکلا اور کچھ ہی دنوں کے بعد تبصرے کی شکل میں سارتر نے حملہ کر ہی دیا۔ میں نے Maria Casres کو فون کر کے پوچھا۔ بتاؤ اب کامیو کا کیا حال ہے Maria Casres نے بتایا کہ کامیو ایک زخمی سانڈ کی طرح لڑکھڑاتا پھر رہا ہے۔

اکتاویو پاز کہتا ہے کہ سارے مباحث کے بعد یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ مارکسزم میں جو چیز بچانے کے لائق ہے وہ دوسروں میں دلچسپی ہے۔

خاطرِ معصوم کا دیباچہ

اردو شاعری میں ہر طرف مرد کے جذبات کا اظہار ملتا ہے لیکن عورت کی جنسیت کا ادراک بہت کم۔ ہندی شاعری کی روایت عاشق کی حیثیت سے عورت کے جذبات کا اظہار پیش کرتی ہے کیوں کہ اس روایت کا انحصار جن کتابوں پر رکھا گیا ہے ان میں رامائن ہے جس میں سیتا عشق میں پہل کرتی ہے، مہابھارت ہے جس میں دمینتی نل کے سامنے اظہار عشق کرتی ہے۔

عرب کی شاعری میں عاشقی کا اظہار مرد کی طرف سے ہوتا ہے۔ عرب شاعری کی یہی روایت ایران میں پہنچی اور فارسی میں بھی عشق کا اظہار مرد کی طرف سے کیا جانے لگا۔ جہاں فارسی سے اردو میں اصناف سخن، عروض، مضامین تصوف اور مضامین اخلاق آئے وہیں مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کا طریقہ بھی غزل میں اختیار کر لیا گیا۔ اردو میں فارسی سے تصوّف اور اخلاق آیا وہیں بد اخلاقی، امرد پرستی، واعظوں سے چھیڑ چھاڑ اور شراب نوشی کے مضامین بھی آئے۔ محبوب کا وہی تصوّر قائم ہوا جو ایران میں تھا۔

اس زوال کا اظہار جہاں اَن گنت باتوں میں ہو رہا تھا وہاں شاعری میں جنسی پستی کی صورت میں بھی ہوا۔

مشہور ہے کہ ہمارے ہاں درد ایک بڑے صوفی شاعر ہیں حضرت آسی غازی پوری ہیں اور پھر یہ کہ اردو شاعری کی روایت ہی تصوّف پر رکھی گئی ہے

جیسے حافظ شیرازی کی شاعری کہ عشق مجازی کو بھی مولانا اشرف علی تھانوی نے عشق حقیقی ٹھہرایا ہے اور اس کی تعبیر عشق حقیقی کی حیثیت سے کی ہے۔ پھر ہمارے ہاں ولی، سراج دکنی، میر، آتش اور غالب نے بھی صوفیانہ غزلیں کہی ہیں اور تصوّف کے مضامین باندھے ہیں۔

اس کے علاوہ علاّمہ اقبال ہیں کہ وہ عشق کا ایک عظیم تصّور رکھتے تھے اس تصّور کو داغ کی عشق بازی سے نہیں برگساں کے Elan Vital سے جوڑا جا سکتا ہے اور یہ کہ انھوں نے خود اپنے ایک خط میں ڈاکٹر نکلسن کو لکھا ہے کہ میرے یہاں عشق ایک اصول تفرید ہے یعنی Principle of Individuation اور پھر دیکھیے علامہ اقبال اپنے کلام میں کیا کہتے ہیں۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصّورات
صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

یہ تو عشق کا ایک عظیم تصّور ہے فراق گورکھپوری کا عشق ارضی اور جسمانی ہے۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ عشق کو نہ عشق حقیقی بنایا جائے اور نہ افلاطونی عشق، عشقیہ شاعری کو سطحیت اور چھوٹے پن سے بچایا جائے اور اعلیٰ ترین قدروں کو اس میں سمویا جائے۔

وہ کہتے ہیں:

"زندگی پوری اکائی ہے زندگی میں ایسی سکڑن پیدا کر دینا کہ وہ عارض و کاکل تک محدود ہو کر رہ جائے اس میں چھوٹا پن پیدا کر دے گا۔ عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہوتی۔"

ایسی صورت میں اردو کی عشقیہ شاعری کو جنسی شاعری کیسے کہا جا سکتا

ہے میرے خیال میں ضمیر الدین احمد کے اس خیال سے آپ کو دھچکا تو پہنچا ہو گا مگر حقیقت ہے بھی یہی۔ حیرت تو یہ ہوتی ہے کہ اب تک کسی نے اردو شاعری کے عشقیہ پہلو پر جنسی شاعری کی حیثیت سے کوئی کتاب کیوں نہیں لکھی۔ اس کتاب میں ضمیر الدین احمد نے ایک قدم آگے بڑھ کر محبوب کی جنسیت کا مطالعہ کیا ہے جو اس سے پہلے کبھی سوچا بھی نہیں جا سکتا تھا۔

اب سوال یہ ہے کہ جنس سے کیا مراد ہے اور ہماری عشقیہ شاعری جنسی شاعری کیوں ہے۔ عشقیہ شاعری کیوں نہیں۔

لارنس کہتا ہے محبت کے اندر جنسی خواہش کام کرتی رہتی ہے۔ محبت دراصل زندہ چہروں کے درمیان ایک تعلق کا نام ہے۔ محبت دراصل خواہش کی ایک رو ہے جو ایک فرد سے دوسرے فرد کی طرف بہتی ہے۔ محبت کی ضد نفرت نہیں بلکہ فردیت ہے، محبت چاہتی ہے کہ عاشق اپنی انا اور اپنی فردیت محبوب پر قربان کر دے اگر کسی مرد کی خواہش کی لہر کسی عورت کی خواہش کی لہر سے مل جائے تو یہ دونوں لہریں مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ جیسے دو جھیلوں کا پانی مل کر ایک دریا بن جاتا ہے لیکن شاذ و نادر ہی ایسا ہوتا ہے کہ خواہش کی یہ زندہ لہر کسی عورت کی زندہ خواہش کی لہر سے مل جائے۔

آسپنسکی Ouspensky کا خیال ہے کہ مرد اور عورت میں وصل کی خواہش سے فطرت کا مقصد افزائش نسل ہے لیکن جنسی جذبے کے ہیجان میں انسان کی نگاہ اس مقصد پر نہیں رہتی۔ فطرت انسان کو ضرورت سے زیادہ جنسی توانائی دیتی ہے تاکہ وہ ضرورت سے زائد جنسی توانائی سے اپنے شعور کے ارتقا میں مدد لے لیکن جب فرد یا معاشرہ انحطاط پذیر ہونے لگتا ہے تو اس کا اظہار جنس کی پستی کی صورت میں ہوتا ہے۔ جنس سے نفرت، جنس کا خوف اور امرد پرستی جنس کی پستی سے پیدا ہوتے ہیں۔

اسی طرح اگر جنسی افعال میں مبالغہ آمیزی ہونے لگے یا ادب اور آرٹ

میں جنسی جذبے کے اظہار میں مبالغہ ہونے لگے تو یہ بھی انحطاط کا ثبوت ہے۔ عریاں نگاری اور فحاشی بھی اسی جنسی پستی سے پیدا ہوتی ہے۔

صحت مند فرد یا صحت مند معاشرے کے لیے نارمل جنسی زندگی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ غیر صحت مند معاشرہ وہ ہوتا ہے جس میں مردوں کو مناسب محبوب نہ ملنے کے باعث جنسی خواہش تنگ کرتی ہے اور وہ ہر عورت سے وصل کے خواہشمند ہو جاتے ہیں یہی صورت حال بعض معاشروں میں عورتوں میں بھی رونما ہو سکتی ہے سوال یہ ہے کہ ایک مرد کسی خاص عورت سے محبت کیوں کرتا ہے یا کوئی عورت کسی خاص مرد سے محبت کیوں کرنے لگتی ہے۔ آئسپنسکی یہ کہتا ہے کہ مردوں اور عورتوں میں کچھ بنیادی ٹائپ ہوتے ہیں۔ اگر کسی خاص ٹائپ کے مرد کو اس کے پسندیدہ ٹائپ کی عورت نہیں ملی تو اس سے وہ بے توجہی برت سکتا ہے لیکن اگر اس کے پسندیدہ ٹائپ سے تعلق رکھنے والی عورت اسے مل جاتی ہے تو بڑی جنسی خواہش پیدا ہو جاتی ہے یعنی وصل کی خواہش جسے ہم محبت کہتے ہیں یہ تو ہوئی محبت اور اگر جنس اور زندگی کے دوسرے احساسات یا اقدار ایک دوسرے سے کٹ جاتے ہیں تو اسے ہم محبت نہیں جنس کی پستی یا ابتزال کہتے ہیں۔

ضمیر الدّین احمد نے جنسیت کا مطالعہ کیا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ انہوں نے جنسی پستی یا ابتذال کا مطالعہ نہیں کیا ہے بلکہ اس جنس کا مطالعہ کیا ہے جو محبت کے اندر ایک قوت کی طرح کام کرتی رہتی ہے ایک آگ کی طرح روشن رہتی ہے نہ یہ عشق حقیقی کا مطالعہ ہے اور نہ عشق مجازی کا۔

ضمیر الدّین احمد کو عشق مجازی سے بھی دلچسپی نہیں ہے کیوں کہ وہ بھی عشق حقیقی ہی کا ایک زینہ ہے۔ عشق حقیقی تو خدا سے عشق کا نام ہے عشق مجازی میں بھی عاشق محبوب سے اس لیے محبت کرتا ہے کہ اس میں اسے خدا کا جمال نظر آتا ہے۔ بعض صرف ایک محبوب تک محدود رہتے ہیں اور بعضوں

کی ساری زندگی ایک کے بعد دوسرے کے پیچھے بھاگنے میں گزر جاتی ہے تو پھر ضمیر الدین احمد کیا صرف اس جنسیت کی تلاش میں ہیں جو محبت کی حالت میں ایک مرد کو عورت سے ہوتی ہے یا عورت کو مرد سے۔ میں یہ کہوں گا کہ اب آپ صحیح سوچ رہے ہیں لیکن ان کا مطالعہ محبوب کی جنسیت تک محدود ہے۔

ضمیر الدین احمد نے یہ کہا ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری کا بیشتر حصہ عشقیہ شاعری پر نہیں بلکہ محبت کے ایک ادنیٰ درجہ سے تعلق رکھتا ہے مجموعی طور پر ہمارے کلچر نے آرٹ میں عشق و محبت کے اظہار پر پابندی نہیں لگائی ہے البتہ فحاشی اور عریاں نگاری کو سخت ناپسند کیا ہے۔

لکھنؤ میں آتش کے زمانے سے شاعری میں جنسی باتیں بڑھ گئیں اور دہلی میں داغ نے زنان بازاری کو محبوب کی حیثیت سے منتخب کیا تھا۔ مرزا محمد رضا قزلباش نے جو اورنگ زیب کے زمانے میں یہاں آئے تھے کہا تھا۔

بامن کی بیٹی آج میری آنکھ موں پڑی
غصہ کیا و گالی دیا و دگر لڑی

بامن کی بیٹی کے بجائے اب شاعری میں طوائفیں گھس آئی تھیں لیکن حسرت موہانی اور فراق گورکھپوری نے پھر عشق کی باگ ہندوستانی عورت کی طرف موڑ دی لیکن ہندوستانی عورتوں میں جو ہمیں عشقیہ شاعری میں ملتی ہیں۔ سب سے عظیم کردار زہر عشق کے سوداگر کی بیٹی کا ہے۔

اس مقالے میں ایک آدھ مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں میری طرح آپ کو بھی مصنف سے اختلاف ہو سکتا ہے مثلاً ضمیر الدین احمد صاحب کہتے ہیں۔

"ایک مغربی مصنف نے لکھا ہے کہ جنسیت فطرت اور سرشت کی نہیں کلچر کی تابع ہوتی ہے لیکن ہمارے غزل گو شعراء نے شب وصل کے جو مناظر پیش کیے ہیں ان کی اکثریت سے اس کی نفی ہوتی ہے۔۔۔۔"

شب وصل کے ان مناظر سے ہمارے کلچر کی نفی نہیں ہوتی اس کے انحطاط کی نشاندہی ضرور ہوتی ہے۔ یہ صرف لکھنؤ کا مسئلہ تھا دلی بھی اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی تھی لیکن لکھنؤ سے کم بلکہ پوری ملت اسلامیہ جو اس برصغیر میں تھی مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ خود بھی زوال پذیر ہو گئی تھی۔ امور مملکت کون سنبھالتا، بادشاہ سے لے کر امراء رؤسا بلکہ سارا اعلیٰ طبقہ زیر ناف کاموں میں لگا ہوا تھا۔ جہاندار شاہ لال کنور کے ساتھ داد عیش دے رہا تھا رعایا پھر ان کاموں سے کیسے بچتی۔ ایسی طوائفوں کا بھی ذکر ملتا ہے جو پائجامہ نہیں پہنتی تھیں بلکہ اپنے جسم کو پائجامہ کی صورت کمخواب کی پھول پتیوں کی طرح مصور کروا دیتیں اور اسی طرح امراء کی محفلوں میں جاتیں امرد پرستی الگ تھی جس میں عمادالملک، مرزا منو اور جانے کون کون لگے ہوئے تھے۔ اپنی جاگیریں اور اس کی ساری آمدنی لڑکوں پر لگا دیتے۔ خوبصورت لڑکوں کی خبر آتی تو بس انہیں پھانسنے میں لگ جاتے۔ آخری مغل بادشاہوں کے ایک ممتاز عہدہ دار کا بیان ہے کہ فرماں رواؤں کو طبیب مقویات کھلاتے جس سے ان کا مزاج عیش طلب ہو گیا تھا۔ کلاونتوں کے گھروں میں جو نوخیز ہوتی وہ حکمرانوں کو پیش کی جاتی اور رؤسا رقص و سرود میں لگے رہتے۔

محبوب کی جنسیت کی تلاش میں ضمیر الدین احمد نے اردو کی ساری عشقیہ شاعری کھنگال ڈالی ہے خوشی کی بات یہ ہے کہ داغ، امیر مینائی اور ناسخ و آتش کے شاگردوں مثلاً وزیر، صبا، رند اور خلیل کی ایسی شاعری پر وقت ضائع نہیں کیا جو مبتذل ہے یا صرف زن بازاری کو پیش کرتی ہے۔ انہوں نے غزل ریختی، مثنوی اور واسوخت سبھی کو الٹ پلٹ کر دیکھا ہے لیکن فہمیدہ ریاض، حسرت موہانی اور نواب شوق لکھنوی کی شاعری کا بڑا خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔

ضمیر الدین احمد نے اردو تنقید کی ایک بڑی کمی کو پورا کیا ہے انہوں نے مثنوی زہر عشق کی ہیروئن کے کردار کا بھی بڑا نازک تجزیہ کیا ہے اور اسے

ہماری عشقیہ شاعری کے المیہ کرداروں میں سب سے عظیم کردار قرار دیا ہے اور اسی کردار نگاری کی بنیاد پر زہر عشق میں سوداگر کی بیٹی کے خالق کو بڑا فنکار کہا ہے۔ جس طرح مغربی ڈرامے میں مرکزی کردار اپنے کسی بنیادی نقص یا اپنی کسی بنیادی کمزوری کے باعث المیہ انجام تک پہنچتا ہے اسی طرح انھوں نے اس سوداگر کی بیٹی کے کردار کا بنیادی نقص یہ تلاش کیا ہے کہ وہ اپنے محبوب سے قرب کی اتنی شدید خواہش رکھتی ہے کہ گھر والوں کے دباؤ پر بھی بنارس جانے کے لیے تیار نہیں۔

ضمیرالدین احمد نے کہیں لکھا ہے کہ اردو کی عشقیہ شاعری میں عورت کی جنسیت کا جو خاکہ ابھرتا ہے وہ کچھ اس قسم کا ہے کہ اس کے تین اسٹیج ہوتے ہیں پہلا مرحلہ محبوب کی خود آرائی، دوسرا مرحلہ ناز و انداز اور تیسرا مرحلہ شبِ وصل۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ زہر عشق میں وصل کی منزل آتی ہی نہیں موت آجاتی ہے جنس اور موت کا یہ تعلق اسے اور پراسرار بنا دیتا ہے۔ مجھے اس ہیروئن کی عشقیہ زندگی سے زیادہ موت آسیب زدہ کر دیتی ہے اور مجھ سے پوچھتی ہے کیا موت ہی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ ہے۔

بہر حال ضمیرالدین احمد نے ایک فکر انگیز اور مباحثہ خیز کتاب لکھی ہے اور اردو تنقید میں یہ منفرد مطالعہ ہماری آگہی کی سرحدوں کو آگے ضرور بڑھاتا ہے۔

حیرت ہے کہ یہ کام ایک نقاد نے نہیں بلکہ ہمارے عہد کے ایک افسانہ نگار نے انجام دیا ہے۔

ناول کی سچویشن کی موجودہ صورتِ حال

ناول کی کوئی ایک تعریف نہیں کی جاسکتی مگر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اچھا ناول ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور اس حیرت سے ہمیں ایک مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور یہی نہیں ناول سے ہمیں زندگی کو سمجھنے میں مدد بھی ملتی ہے۔ ہم ناول پڑھنے کے بعد زندگی اور اس کے مسئلوں کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے لگتے ہیں۔

لارنس تو اس حد تک چلا جاتا ہے کہ بائیبل اور مکالماتِ افلاطون کو بھی ناول قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ قدیم ترین زمانے سے افلاطون کے زمانے تک فلسفہ اور فکشن الگ نہیں ہوئے تھے لیکن ان کے الگ الگ ہو جانے کی وجہ سے فلسفہ خشک ہو گیا اور ناول بے جان۔

آج بھی بڑی حد تک اچھا ناول وہی سمجھا جاتا ہے جس میں فلسفہ اور فکشن ایک ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والے کو ناول سے زندگی کی ایک، گہری تفہیم حاصل ہوتی ہے۔

ناول میں انسان اور اس کا معاشرہ اور اس کی کائنات اپنی سچی اور باطنی روشنی میں ظاہر ہوتی ہے۔ ایسی روشنی میں جس میں دوسروں کے ساتھ انسان کا اپنا تعلق ظاہر ہوتا ہے، ناول میں کوئی نیا خیال یا زندگی کا کوئی نیا پہلو ضرور پیش کیا جاتا ہے۔ جن قوتوں سے دنیا کی تعمیر اور تخریب ہوتی ہے ناول نگار ان قوتوں کے پس منظر میں انسان اور اس کے معاشرے کو دیکھتا ہے اور ان چھپی

ہوئی حقیقتوں کو پیش کرتا ہے جو ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں نہیں دیکھتے۔
ناول نگار کا بنیادی مسئلہ حقیقت کا بیان ہے اور وہ بھی سماجی حقیقت مگر بعض ناولوں میں زندگی کی حقیقتوں سے زیادہ شاعرانہ فضا ہوتی ہے اور بعض ناولوں میں ایسے سوالات بھی اٹھائے جاتے ہیں جو معاشرے کی روایات کو چیلنج کرتے ہیں۔ ناول نگار کہانی کی جزئیات کو ایک نئے پس منظر میں پیش کر کے زندگی کا ایک نیا التباس تخلیق کرتا ہے مگر ناول نگار دراصل وہی ہوتا ہے جو اپنی اس دنیا کو دوسروں کی دنیا بنا دیتا ہے۔

ناول نگار کرداروں کو افسانوی فضا میں پیش کر کے ان کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور پھر اس تجزیے سے اپنے قاری کو مطمئن بھی کر دیتا ہے۔ ناول کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ناول میں کہانی سے پڑھنے والے کو جو مسرت ملتی ہے اس میں وہ دلچسپی بھی شامل ہو جاتی ہے جو اسے اپنے معاشرے سے ہوتی ہے۔

اگر ہم مجموعی طور پر ناولوں کا جائزہ لیں تو پتہ چلتا ہے کہ ناول کے لیے چھ سات باتوں کا ہونا ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کہ اس میں کہانی ہو اور نثر میں لکھی گئی ہو اور ستر ہزار لفظوں سے کم نہ ہو کیوں کہ ناول کہانی اور طویل مختصر افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔ یوں تو ۱۸۵٦ء میں Elizabeth Barret Browning نے منظوم ناول لکھا تھا Verse Novel جس کو کہا جاتا تھا لیکن چونکہ شاعری کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں اور قاری بھی شاعری سے کچھ اور توقعات رکھتے ہیں اس لیے منظوم ناول اس صنف کی نمائندگی نہیں کر سکتے۔

ناول میں انسانی تجربات کے بہاؤ کا ہونا ضروری ہے مگر اس کے باوجود ناول نامیاتی طور پر ایک کُل ہوتا ہے۔ ناول میں کردار کا ہونا بھی ضروری ہے تاکہ مختلف نوعیت کے افراد کی شخصیتیں سامنے آسکیں اور ان کا ایک دوسرے کا

ردِ عمل پڑھنے والے پر ظاہر ہو سکے۔ ان سب باتوں کے علاوہ ناول کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ناول کی بنیاد قصے کہانی پر ہونے کے باوجود اس پر حقیقت کا گمان ہونا چاہیے۔ یہ التباس اس طرح کا ہونا چاہیے کہ پڑھنے والا اس پر یقین کر لے۔ اگر پڑھنے والے کو اس کے سچ ہونے پر یقین نہیں آیا تو وہ ناول کو چھوڑ دے گا۔ اسی کو کولرج نے عدم یقین کا تعطل کہا ہے۔ کولرج کے الفاظ ہیں:

Willing of disbelief suspension

یورپ میں ناول نے سترہویں اور اٹھارویں صدی میں ایک ہئیت کی حیثیت سے اہمیت اختیار کرنی شروع کر دی تھی۔ اسی زمانے سے ناول میں دو قسم کے رجحانات نمودار ہوئے۔ ایک تو حقیقت پسندی، (سماجی حقیقت کا بیان) اور دوسرا کہانی پن (Ficionality) اور ناول کی ہئیت کی اہمیت کا احساس۔

دوسری جنگِ عظیم کے بعد ناول کی اہمیت کو تسلیم کر لیا گیا اور ناول اس طرح نہ صرف ڈرامے بلکہ طویل نظموں کی جگہ لینے میں بھی کامیاب ہو گیا اور ادبی تجربے کا سب سے بڑا مظہر بن گیا۔

انیسویں صدی کے آغاز میں پانچ ایکٹ میں لکھے ہوئے منظوم ڈرامے بُری طرح ناکام ہوئے۔ کیٹس، ورڈزورتھ اور ٹینی سن نے بلینک ورس میں الزبتھ کے زمانے کے طرز پر ڈرامے لکھے اور سب کے سب ناکام ہوئے۔ ان ڈراموں کی ناکامی کی وجہ یہ نہیں تھی کہ یہ سب خراب شاعر تھے یا کمتر درجے کے شاعر تھے بلکہ یہ وجہ تھی کہ اس صنف کے سارے امکانات ختم ہو چکے تھے اور اس صنف سے جو کام لیا جا سکتا تھا وہ بار بار لیا جا چکا تھا۔

جنگ عظیم کے بعد یہی حشر پرانے ناولوں کا بھی ہوا۔ انیسویں صدی کا بیانیہ ناول جنگِ عظیم کے بعد اپنی موت آپ مر گیا اور اب ہمارے زمانے میں یہ ناول بے وقت کی راگنی بن چکا ہے۔ اسے زندہ نہیں رکھا جا سکتا۔

ایک جدید ناول نگار نے جیمس جوائس کو ناول کا آئن اسٹائن کہا ہے۔

یولیسس میں ایک دن کے واقعات ہیں ایک جگہ کے لیکن فورم، اسٹائل، تکنیک اور زبان کے استعمال کے نقطۂ نظر سے کسی چیز کے بارے میں کہانی نہیں بلکہ اسے ایک ناول بنا دیا ہے جو واقعات پیش آتے ہیں وہ اتنے اہم نہیں ہیں جتنا بیان کرنے کا وہ طریقہ، تکنیک اور وہ اسلوب جس میں ان واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ ناول جس طرح لکھا گیا ہے جس طرح تخلیق کیا گیا ہے وہ اہم ہے۔ لفظوں کے میڈیم کی حیثیت سے اس ناول کی اہمیت غیر معمولی اور انقلابی ہے۔ صرف اسلوب کے نقطۂ نظر ہی سے دیکھا جائے تو اس کی انقلابی کیفیت نمایاں ہو جائے گی۔ یہ ایک اسلوب میں نہیں بلکہ کئی اسالیب میں لکھا گیا ہے کیوں کہ اس کے موضوع کا اظہار کسی ایک اسلوب میں ممکن ہی نہیں تھا۔

چنانچہ جدید ناول کا تصوّر جیمس جوائس کی یولیسس اور Finnegans Wake کے بغیر کیا ہی نہیں جاسکتا۔ جوائس کا تعلق یونانی دیومالا سے بھی تھا اور ڈبلن کے اجتماعی لاشعور سے بھی۔ یونگ کی نفسیات کی روشنی میں اس نے شعور کی رو کی نئی تکنیک دریافت کی اور اس کے ذریعے کردار کی انفرادیت اور ماحول کی جزئیات پیش کیں۔ اس کے علاوہ جوائس اہم اور غیر اہم جزئیات کو ایک دوسرے کے متقابل رکھ کر زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے۔ جوائس کے ناولوں کا یہ اثر ہوا ہے کہ ناول نگار کہانی سناتے وقت کرداروں کے بارے میں مسلسل انداز بیان اختیار نہیں کرتے بلکہ وقت کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں منقسم تجربوں کو دکھاتے ہیں اور ٹکڑوں کو وقت کے تسلسل سے نہیں جوڑتے بلکہ علامتوں اور تمثیلوں کی تکرار سے جوڑتے ہیں۔ بعض ناول تو ایسے بھی لکھے گئے ہیں کہ ان کی زبان خوابوں میں ایجاد کی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

جیمس جوائس کے ناولوں کے بعد سب سے بڑی تبدیلی کافکا کے فکشن میں نظر آتی ہے۔ علامت پسندی کی تحریروں کو میلول کے ناول موبی ڈک سے وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جو کافکا کے ناولوں اور اس کی کہانیوں سے ہوئی۔

کافکا کے ناول "کاسل" اور "ٹرائل" اسی عہد کے عظیم ناول ثابت ہوئے اور اس کی کہانی "قلب ماہیت" جدید فکشن میں ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل کر گئی ہے۔ ممتاز شیریں کافکا کے بارے میں لکھتی ہیں۔

> "یہ آسٹرین ناول نگار رمزیت کو بہت آگے لے گیا ہے آج کی رمزیت کا چشمہ کافکا سے پھوٹا ہے۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوتِ تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی میں Delirium کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصوّر ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حیثیت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور اس کی اصلی فطرتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ "کاسل" تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے۔ اس میں ہمیں سطحی تہیں نہیں، بلکہ عمیق اور گہری حقیقت نظر آتی ہے۔"

ممتاز شیریں کا یہ بیان بڑی حد تک صحیح ہے لیکن ان کے اس بیان کے اس حصے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ کافکا اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی میں Delirium کی حد تک لے جاتا ہے یہ درست نہیں بلکہ حقیقت ہے کہ وہ اپنے آرٹ کی تخلیق کے وقت اپنے خواب کی دنیا میں چلا جاتا ہے اور خواب میں واقعات اور حقیقت کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ کلاسیکی دنیا میں خدا ہی مسبّب اوّل ہے، فاعل حقیقی ہے اور ساری کائنات اس کی تخلیق ہے اور اسی سے تعلق رکھتی ہے۔ وجودی تجزیے سے ظاہر ہوا کہ اصل حقیقت انسان کی ہے۔ وہی بنیاد ہے جس سے ساری کائنات منسلک ہے۔ کلاسیکی نقطۂ نظر سے بالقوہ اور بالفعل حقیقتوں میں فرق ہوتا ہے۔ حقیقی اور غیر حقیقی دنیا میں فرق

ہوتا ہے لیکن غیر کلاسیکی تجزیہ اس قسم کے کسی فرق کو تسلیم نہیں کرتا۔ یہاں تک کہ یہ غیر کلاسیکی تجزیہ خواب کی دنیا اور حقیقی دنیا میں کوئی فرق تسلیم نہیں کرتا۔

کافکا کی ساری اہم اور بنیادی تحریریں اسی سرریلزم سے تعلق رکھتی ہیں۔ سرریلسٹ دنیا میں حقیقی اور غیر حقیقی دنیا میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ کافکا نے ۱۹۱۴ء میں اپنی ڈائری میں لکھا تھا:

"میری خواب رنگ اندرونی زندگی کی نمائندگی کے احساس نے ہر چیز کو پس منظر میں پھینک دیا ہے۔"

ممکن ہے کافکا کے ذہن میں یہ خیال آندرے برتیوں کے سرریلسٹ مینی فیسٹو کے خواب کے بارے میں نظریات سے پیدا ہوا ہو تو گویا ایسے غیر کلاسیکی تصورِ ہستی سے حقیقت پسند ادب کیسے پیدا ہو سکتا تھا۔ کیوں کہ اس تصورِ ہستی میں حقیقت کا کوئی علیحدہ سے تصور موجود نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہ سرریلسٹ ادب جو غیر کلاسیکی تصورِ ہستی پر مبنی ہو وہ واضح طور پر نہ نفسیاتی ہو سکتا ہے نہ عمرانی اور نہ دیومالائی حالانکہ یہ ان میں سے کسی طریقے کو بھی اختیار کر سکتا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ سرریلزم عقلیت پسندی (Rationality) کے دائرے سے خارج ہو جاتی ہے۔ سرریلزم میں بھی عقلیت پسندی اسی طرح قائم رہتی ہے جس طرح کلاسیکی حقیقت پسند ادب میں بلکہ آندرے برتیون نے تو اپنے سرریلسٹ مینی فیسٹو میں کہا ہے کہ پہلے کی طرح اب بھی مطلق عقلیت پسندی ہی اہم ہے چنانچہ غیر کلاسیکی سرریلسٹ تصورِ ہستی بھی مکمل طور پر عقلی اسٹرکچر رکھتی ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ کافکا کی غیر حقیقی دنیا میں بھی حقیقی اصلیت ملتی ہے۔ غیر حقیقی دنیا میں عقلی Accuracy بذاتِ خود غیر حقیقی نہیں ہوتی جیسا کہ ہمیں قلبِ ماہیت والی کہانی میں Gregor Samsa کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے۔

یہ غیر کلاسیکی سرریلسٹ تصوّرِ ہستی ہے نہ کہ فطری مظاہر میں کسی قسم کا Distortion جیسا کہ ممتاز شیریں نے غلطی سے سمجھ لیا ہے کہ وہ اُشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی میں Delirium کی حد تک لے جاتا ہے۔ کافکا۔ کسی کردار کو مسخ نہیں کرتا بلکہ اس کی جمالیاتی دنیا ایک Mode سے دوسرے Mode میں داخل ہو جاتی ہے۔ کافکا اپنے گھر میں اجنبیت کا شکار تھا اور شہر میں سیاسی اجنبیت کا شکار اور جیسے جیسے سرمایہ داری کے زیرِ اثر دنیا میں سیاسی اجنبیت بڑھتی جاتی ہے کافکا کے ناولوں کی مقبولیت اور عظمت بڑھتی جا رہی ہے۔ بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ اس میں اجنبیت کی شدت جیمس جوائس، مارشل پروست اور طامس مان سے زیادہ تھی۔ اس کا آرٹ آخری حقیقت تک انسان کی نارسائی کا سب سے بڑا، پراسرار اور گہرا اظہار ہے۔

ناول میں اب زبان کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے۔ اب ناول ایک پیچیدہ عمل کا اظہار ہو گیا ہے کیوں کہ اس میں ابہام بھی ہو سکتا ہے، تجربہ کے اظہار کے لیے ایک نئی قواعد بھی ظاہر ہو سکتی ہے اور جھوٹ سے سچ کی تخلیق کا عمل بھی ہو سکتا ہے۔

مقبول ناول علیحدہ اور جمالیاتی اہمیت کے ناول علیحدہ کر دیے گئے ہیں۔ جدید فکشن شاعرانہ اور علامتی قوتوں کی دریافت بن گیا ہے۔ جدید ناول نے اس کے علاوہ بدلی ہوئی زمانی شکل کو بھی پیش کیا ہے۔

جدید ناول میں خارجی حقیقت بھی ہوتی ہے اور خارجی اور باطنی دنیا کے درمیان مبہم، پراسرار اور پیچیدہ تعلقات کی نوعیت کو پیش کرنے کی کوشش بھی کی جاتی ہے۔ نئے ناول میں فلسفے کے نئے رجحانات اور نفسیات کی نئی دریافتوں کا عکس بھی ہوتا ہے بلکہ ان ناولوں میں یورپ کے مختلف ملکوں میں انسان کے تصوّرِ حقیقت کے سلسلے میں World Views کی کثرت کی بھی نمائندگی کی گئی ہے۔ اس طرح ناول ہمارے عہد کے ادب کا سب سے اہم

فارم بن گیا ہے۔

آج ناول کئی قسم کے سوالات سے دو چار ہے۔ ان میں سے ایک مسئلہ یہ ہے کہ وقتی مسئلوں کو ناول میں کہاں تک اہمیت دی جائے۔ بعض اہم نقادوں کا یہ خیال ہے کہ فورم پر ضرورت سے زیادہ زور دینا اور وقتی مسئلوں کو نظر انداز کرنا ناول کے لیے بُرا شگون ثابت ہوسکتا ہے۔ ان کے خیال میں فکشن کو صرف اسی سمت میں آگے بڑھنا چاہیے جسے ناول نگار حقیقت قرار دیتا ہے۔ جدید ناول کو ورثے میں دو رجحانات ملے ہیں۔ ایک تو انیسویں صدی کے ناول کی حقیقت پسندانہ جمالیات یعنی ایسی جمالیات جو فکشن میں حوالے اور تاریخی اظہار کی اہمیت کو تسلیم کرتی ہے اور اپنا اظہار پلاٹ اور کردار کی صورت میں کرتی ہے۔ دوسری جمالیات اس صدی کی جدیدیت پسند Modernist جمالیات ہے جو اپنا اظہار ہئیت اور دیومالا میں کرتی ہے۔ اس Modernist ناول میں کمپوزیشن اور ناول کا آہنگ اہمیت رکھتا ہے۔

آج ناول کے سامنے مختلف راستے ہیں جو مختلف سمتوں میں جا رہے ہیں۔ ایک قصہ پن (Fictionality) کی طرف۔ دوسری بات یہ کہ بعض اوقات رپورتاژ اور قصہ پن سطح پر مل جاتے ہیں کیوں کہ دونوں حقیقت ہی کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ناول کہانی کو ترتیب بھی دیتا ہے، کسی واقعے کی رپورٹ بھی پیش کرتا ہے اور واقعات کو سانچے میں ڈھالنے کے لیے تکنیک بھی ایجاد کرتا ہے۔

ان سب باتوں کے علاوہ ایک ایسا ناول بھی لکھا گیا ہے جس میں فکشن نہیں تھا اور نہ کسی قسم کی قصہ کہانی Truman Capote نے اپنے ایک ناول In Cold Blood کی تشریح کرتے ہوئے ایک لفظ ایجاد کیا تھا Non Ficition Novel یہ ناول ۱۹۵۹ء میں کینساس میں جو ایک ساتھ کئی قتل ہوئے تھے ان کے بارے میں لکھا گیا تھا۔ لوگ بتاتے ہیں کہ اس کتاب کی

معمولی سے معمولی تفصیل بھی صحیح ہے اور بڑی تحقیق اور محنت سے جزئیات حاصل کی گئی ہیں۔

Truman Capote قاتلوں کے ساتھ کئی گھنٹے قید خانوں میں رہا تاکہ وہ ان کے کردار کو صحیح طور سے سمجھ سکے اور پس منظر سے واقف ہو سکے لیکن اس کے ناول ہونے میں کسی کو شک نہیں ہے کیوں کہ مصنف نے واقعات اور پس منظر کے جمالیاتی امکانات کو ناول نگار کی آنکھ سے دیکھا ہے۔ یہ ناول آج بھی فکشن اور رپورتاژ کے درمیان اپنا وجود رکھتا ہے۔

آج کا ناول جس صورتِ حال سے دو چار ہے اس کے بارے میں دو ناول نگاروں کی رائے سے روشنی پڑتی ہے۔

جان ہاکس (John Hawkes) کہتا ہے کہ میں نے اس مفروضے کے ساتھ ناول لکھنا شروع کیا کہ پلاٹ، کردار، تھیم اور Setting ناول کے حقیقی دشمن ہیں اور فکشن کے سلسلے میں ان مانوس خیالات کو ترک کر کے جو کچھ باقی رہ گیا وہ وژن کی مجموعیت یا ناول کا اسٹرکچر تھا۔ وہ کہتا ہے مصنف کی حیثیت سے اسٹرکچر جس سے لسانی اور نفسیاتی ہم آہنگی مراد ہے میری دلچسپی کا سب سے بڑا مرکز ہے اور Robert Scholes نے لکھا ہے کہ قصہ پن سے مراد لفظوں سے بنے ہوئے فکشن کی طرف مراجعت ہے۔ اس سے میری مراد بیانیہ کی ایک کم حقیقت پسندانہ اور زیادہ فن کارانہ قسم ہے جس کا تعلق چیزوں کے مقابلے میں خیالات اور آئیڈیل سے زیادہ ہوتا ہے۔

ان سب سے بڑھ کر ایک وہ ہے۔ جس کا ذکر Lionel Trilling نے کیا ہے یعنی یہ کہ ہمارے اندر قصے بیان کرنے کا جو جذبہ جو Impulse ہے وہ بہت کمزور پڑ گیا ہے بلکہ ختم ہو گیا ہے۔ اب ہم ایک دوسرے کو کہانیاں نہیں سناتے اور نہ کہانیوں میں یقین رکھتے ہیں اور نہ اب ہم کہانیوں کو اپنے سب سے گہرے جذبات کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں۔

ناول کا تعلق فلم اور ٹیلی ویژن سے بھی کچھ نہ کچھ ضرور ہے۔ یہاں تک کہ شاید کوئی بڑا ناول ایسا ہو جیسے فلمایا نہ گیا ہو جس کی فلم ٹیلی ویژن پر دکھائی نہ گئی ہو۔ اس کے علاوہ ٹیلی ویژن پر سیریز بھی پیش کی جاتی ہیں جو ناول کی ضرورت کو پورا کرتی ہیں۔ ایک تو فلم اور ٹیلی ویژن پر کرداروں کی ایسی تفصیلات سامنے آسکتی ہیں جنھیں لفظ کبھی بیان نہیں کر سکتے۔ یہ تفصیلات فلم اور ٹیلی ویژن پر بڑی خوبی سے آسکتی ہیں اور زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچائی جا سکتی ہیں۔ فلم کے اعلیٰ ڈائریکٹر یہ چاہتے ہیں کہ وہ فلم میں ان عناصر پر زیادہ توجہ دیں جو صرف فلم ہی کے میڈیم پر آسکتے ہیں یا انھیں فلم ہی پر بہتر انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ناول لکھنے والوں کے سامنے یہ مسئلہ ہے کہ انھیں ناول کے کس پہلو پر زور دینا چاہیے۔ ناول صرف آنکھ سے دیکھنے کی چیز نہیں ہوتا کہ فلم میں آکر پوری طرح اُجاگر ہو جائے۔ دوسری بات یہ کہ ناول نگار یہ کر سکتا ہے کہ وہ اپنے ناول میں اپنے وژن کو زیادہ اہمیت دے اور کرداروں کی باطنی کیفیت کو سامنے لائے جو ٹیلی ویژن اور فلم نہیں کر سکتے۔

حقیقت پسندی زندگی کو ضرور پروان چڑھاتی ہے مگر آرٹ کو کمزور کر دیتی ہے۔ فلم کی وجہ سے اب ناول نگاروں کے لیے ضروری ہو گیا ہے کہ حقیقت کی براہِ راست نمائندگی پر توجہ کم کریں اور لفظوں کی اس قوت پر زیادہ توجہ کریں جو تخیّل کو برانگیختہ کر سکتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ حقیقت اور کہانی دونوں سے بھاگ کر کیا ناول زندہ رہ سکتا ہے؟

قاف کہتا ہے! اے میرے لاشعور

قاف کافی ہاؤز میں بیٹھے ہوئے میم کی ایک انگریزی نظم کا ترجمہ سنا رہے تھے یہ ترجمہ قاف نے کیا تھا۔ اس ترجمے میں قاف نے تحریف کر دی تھی۔ سبب اس کا یہ تھا کہ نظم میں کچھ لفظ ایسے آ گئے تھے جن کا استعمال پاکستان میں مفادِ عامہ کے خلاف ہے۔ بہرحال ترجمہ یہ تھا۔

کم سے کم میں تیرے نغمے گا سکتا ہوں
مارا میٹے ---- کیا ہوا اگر میں دکھ
سہتا ہوں اور ذلتیں برداشت کرتا ہوں
کیا ہوا اگر پولیس مین کی ہتک آمیز
سیٹی میرا پیچھا کرتی رہتی ہے اور میں
ہمیشہ لڑکیوں کا پیچھا کرتا رہتا ہوں
جنسی ہونٹوں اور مقبول کولہے والی
لڑکیوں کا پیچھا
میں جیل خانوں پاگل خانوں
اور قبرستانوں کا سب سے بڑا
شیئر ہولڈر ہوں
لیکن ---- کم سے کم میں تیرے لیے
گا سکتا ہوں۔ مارا میٹے

میرے آئیڈیل
میری رات کے بھیانک خواب
ڈراؤنے خواب

جی ہاں .... میم: محمود کنور اور قاف مساوی وہ شخص جو اس کے بعد آذر حفیظ کی ن= نظم سناتا ہے۔

میں نے ایک خواب دیکھا
آسمان پر اگا ہوا ایک درخت
جس کی شاخیں زمین کی طرف
اگی ہوئی ہیں
جس میں بے شمار رنگ
اور روشنی کے پھول ہیں
روشنی کے پھول
زمین پر گر رہے ہیں
اور بہت سے بچے
نامعلوم خوشیوں سے دمکتے ہوئے چہرے لیے
ایک میدان میں ہر طرف بھاگ رہے ہیں
اور روشنی کے پھول
کٹی ہوئی پتنگوں کی طرح لُوٹ رہے ہیں
میں نے دیکھا... دوسری طرف
ادھیڑ مرد... اور بوڑھی عورتوں کا
ایک بے چہرا ہجوم
کالے کتّوں پر سوار
جسے نہ یہ درخت دکھائی دیتا ہے

اور نہ روشنی کے پھول

قاف الف یعنی آذر حفیظ کی اس نظم کو پسند کرنے کا اعلان کرتا ہے۔ س۔ سجاد میر اور دوسرا الف مساوی انور سن رائے اپنی ناپسندیدگی کا اعلان ایک پلیٹ فارم پر کرتے ہیں۔ س۔ سجاد میر اس کو شاعری کا التباس قرار دیتے ہیں اور دوسرے الف مساوی انور سن رائے اسے ناتواں سمجھ کر حملے کرتے ہیں پلیٹ فارم پر نقارے بجتے ہیں اور ان نقاروں کی آواز میں قاف پھر ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں ڈالی۔ سلواڈار ڈالی کی تصویروں کے پرنٹ اور زبان پر آندرے برتیوں، لوئی اراگاں اور ری ورڈی کے حوالے ہوتے ہیں: وہ کہتا ہے۔

اے میرے لاشعور
میں نے اس نظم کو پسند کیا ہے کہ خواب کی
صورت میں شاعر کا جو امیج نمودار ہوا ہے
حقیقت سے زیادہ حقیقی اور خوبصورت ہے
اے میرے لاشعور
مجھے ہولڈرلن کے وہ مصرعے یاد آتے ہیں
کہ درخت اور بچے ہمیشہ اوپر کی طرف دیکھتے ہیں
روشنی اور کالے کتے
صرف آزاد تلازمات کا اظہار نہیں ہیں
اور نہ نفسیاتی خود کلامی سے پیدا ہوئے ہیں
اے میرے لاشعور
اس میں سچ مچ خواب اور حقیقت ایک ہو گئے ہیں
میم۔ محمود واحد نے اس نظم کے معانی کے
امکانات پر بحث کی ہے اور ش۔ شبنم
یزدانی کی اس نظم سے سولزن اسٹائن کی

نثری نظمیں یاد آتی ہیں مگر مجھے تو اے
میرے لاشعور
غیب کی روشنی پھیلی ہوئی نظر آتی ہے

آندرے برتیوں نے اپنے دوسرے میٹی فسٹو میں سچ لکھا تھا کہ ہر چیز اس یقین کی طرف رہنمائی کرتی ہے کہ ذہن کا ایک ایسا نکتہ ضرور موجود ہے جہاں زندگی اور موت حقیقت اور تخیل ماضی اور مستقبل بلند اور پست قابلِ بیان اور ناقابلِ بیان کے درمیان تضاد نہیں ہے یعنی ایک نقطہ ایسا بھی ہے جہاں سے وہ متضاد روپ میں نظر نہیں آتے اے میرے لاشعور میں شاعر کے اسی مقام کو خدا کی نیابت کہتا ہوں یہ نظم صرف نفسیات کا ہونہار بچہ نہیں ہے اور نہ خیال کے حقیقی عمل کا ایکس رے بلکہ اس نظم کے اندر شاعر کے وژن کی روشنی بھی ہے یہ نظم اس عہد کی سچویشن کا اظہار بھی ہے اے میرے لاشعور میں نے اس نظم کے لفظوں کے نیچے کئی جگہ سرخ لکیر لگائی کہ شاید اس میں صرف الف کی شخصیت بول رہی ہو۔ پتہ چلا کہ الف کی شخصیت کے پیچھے اس عہد کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ لاشعور نے پلیٹ فارم پر نقارے بجائے اور اعلان کیا کہ ابھی قاف کی دو شخصیتیں نمودار ہوں گی اور وہ مولانا حالی سے مکالمہ کریں گی۔ سب سے پہلے حالی تشریف لاتے ہیں اور ان کے ساتھ دو اور شخصیتیں مولانا حالی ان سے مخاطب ہوتے ہیں

حالی: تم کون ہو

قاف۱: میں بہت جدید انسان ہوں

قاف۲: میں بہت قدیم انسان ہوں

حالی: یعنی تم ایک دوسرے کی ضد ہو
کیا کرتے ہو؟

دونوں: اس عہد میں اپنا انکشاف

حالی: کس طرح؟
دونوں: پروز پوئم کے ذریعے
حالی: کیسے؟
دونوں: جاگیردارانہ عہد اور سرمایہ دارانہ عہد دونوں سے بغاوت کر کے اور اگر کبھی کوئی اور عہد آیا تو اس میں بھی فرد کی پراسراریت کو ہم بے نقاب کریں گے۔ ہماری نثری شاعری جذبے Inspiration اور لاشعوری قوتوں سے وفاداری کا ثبوت ہوگی۔ انفرادیت ہی کے راستے ہمارا اجتماعی آرٹ نمودار ہوگا۔ ہم اپنی ذہنی آزادی اور جذباتی آزادی کے اظہار میں میٹر کو ایک رکاوٹ سمجھتے ہیں۔ ہماری پروز پوئم ایک نئی آزادی کی فضا ایک نئے آرٹ کا ظہور ہے اور یہی اس عہد کی شاعری کی تاریخ کا سب سے اہم جوہر ہوگا۔
حالی: تم اپنے آپ کو قدیم انسان کیوں کہتے ہو؟
قاف ۲: میں اب بھی اپنی روح میں ابتدائی عہد کے انسان کی جبلت. اس کا خوف اُس کی پراسرایت محسوس کرتا ہوں میری روح آج بھی اُسی ابتدائی انسان کی روح ہے۔
حالی: اور تم اپنے آپ کو بہت جدید انسان کیوں کہتے ہو؟
قاف ۱: اس لیے کہ میں اپنے آپ کو اس عہد کے مسائل اس عہد کی سچویشن اور اس عہد کی فکر کا نتیجہ سمجھتا ہوں یعنی میں جدید ترین حالات سے پیدا ہوا ہوں۔ میرے سر پر دو عظیم جنگیں لڑی گئیں۔ میں نے نظریات کی اَن گنت صلیبیں دیکھی ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ زندگی کی

طرح ہماری شاعری کا بڑا حصہ منطق اور پیمائش کا بیمار ہے۔ ہم خیال کی منطقی شکلوں سے اور پیمائش کیے ہوئے آہنگ سے بور ہو گئے ہیں۔ ہم اپنی شاعری میں اپنی روح کا آزاد اظہار چاہتے ہیں۔ کولرج کا خیال تھا کہ یونانی مملکت کا عکس یونانی جملہ کی ساخت میں اور برطانوی مزاج کی انفرادیت چاسر کے چھوٹے چھوٹے علیحدہ فقروں میں ملتی ہے۔ پروز پوئم میں ہماری آزادی کی اسپرٹ وزن کی روایتی زنجیروں سے آزادی میں نظر آتی ہے۔ پروز پوئم ہمارے معاشرے میں روایت کی جو شکست و ریخت ہو رہی ہے اس کا اظہار ہے۔

حالی: میں نے خود مقدمہ 'شعر و شاعری میں لکھا ہے۔

"وزن اور قافیہ جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دار و مدار ہے یہ دونوں شعر کی ماہیت سے خارج ہیں۔ شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لیے بول جس طرح راگ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔"

قدیم عرب کے لوگ شعر کے یہی معنی سمجھتے تھے جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دلکش تقریر کرتا تھا اس کو شاعر جانتے تھے جاہلیت کی قدیم شاعری میں زیادہ تر اسی قسم کے برجستہ اور دلاویز فقرے اور مثالیں پائی جاتی ہیں یہی سبب تھا کہ جب قریش نے قرآن مجید کی نرالی اور عجیب عبارت سنی تو جنھوں نے اس کو کلام الٰہیٰ نہ مانا وہ رسول خدا صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو شاعر کہنے لگے

حالانکہ قرآن شریف میں وزن کا مطلق التزام نہ تھا۔
محقق طوسی۔ اساس الاقتباس میں لکھتے ہیں کہ عبرانی اور
سریانی اور قدیم فارسی شعر کے لیے حقیقی وزن ضروری نہ
تھا اساس میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے ہاں قافیہ بھی (مثل
وزن کے) ضروری نہ تھا ایک اور محقق نے شعر کی تعریف
اس طرح کی ہے کہ جو خیال ایک معمولی اور نرالے طور پر
لفظوں کے ذریعے سے اس لیے ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس
کو سن کر خوش یا متاثر ہو وہ شعر ہے خواہ نظم میں ہو خواہ نثر
میں۔
دونوں: قدیم عبرانی اور پہلوی زبان کی شاعری میں وزن
نہیں آہنگ ہوتا تھا۔ جس معاشرے میں فرد کی آواز
نہیں سنی جاتی وہ اپنے تنظیمی ڈھانچے کے مکانکی قوانین کا
پابند ہو جاتا ہے۔

میم محمود کنور اور الف آذر حفیظ اور رے رئیس فروغ یہ تینوں اپنے عہد کے تنظیمی ڈھانچے سے بغاوت کرتے ہیں اور قاف ان تینوں کے سلسلے میں الفریڈسٹانگلر اور Tris Tan Zara کی نثری نظموں کا حوالہ دیتا ہے کہ وہ بھی اپنا نیا آرٹ آزادی کی نئی فضا میں پیش کرتے ہیں قاف جانتا ہے کہ آخرالذکر ڈاڈا تحریک کے بانیوں میں سے تھا اور اس کا یہ رویہ خود آرٹ کے خلاف ایک بغاوت تھی جیسے ہی پلیٹ فارم سے حالی دو ٹوٹی ہوئی شخصیتوں کے ساتھ چلے جاتے ہیں قاف نمودار ہوتا ہے اور رئیس فروغ کی نظم سناتا ہے "وہ ایک شہر تھا جلا ہوا اور غیر آباد" ایسا لگتا ہے جیسے پروز پوئم ایک تحریک بن گئی ہے اور یہ سارا ہنگامہ قاف کی سپر کیٹ اور اس کی گفتگو سے شروع ہوا۔ لوگ اس کے پیچھے بھاگے۔ الف مساوی احمد ہمیش نے سب سے پہلے نثری نظمیں لکھی تھیں۔

پھر میم سے مبارک احمد اور م سے محمد سلیم الرحمٰن نے الف سے انور سن رائے نے عین سے عباس اطہر کا ایک قلمی نسخہ دکھایا۔ جو پروزپوئم تھا۔ صفدر میر، حسن شہیر اور سجاد ظہیر کے نام بھی سامنے آئے مصیبت یہ تھی کہ قاف کے دوست الف احمد ہمدانی میم سے محبوب خزاں اور سین سے سلیم احمد اسے سمجھانے لگے بلکہ ڈرانے لگے کہ اس بنجر زمین میں اسکیٹنگ بند کرو مگر یہ شخص باز نہ آیا اور اس کی روایتی شاعری پر دف بجنے لگے۔ وہ اپنی نثری نظمیں نئی نسل کو سناتا رہا اس کی شاعری نئی نسل کے گھروں میں گھومتی رہی اور اس کی گفتگو ٹیلیفون پر ہوٹلوں سے دفتروں، کالجوں اور نشر گاہوں تک جانے لگی۔ شاہد اختر اپنی روحانیت کی لہر پروزپوئم میں لایا اور اس کی ایک نظم قاف کو اتنی پسند آئی کہ اس نے نئی نسل سے کہا کاش تم بھی شاہد اختر کی سی نثری نظمیں لکھو۔ الف مساوی احمد ہمیش اپنی نظم "لینڈ اسکیپ" اور قاف مساوی وہ پراسرار شخص جس کا ابھی ذکر ہو رہا تھا اپنی نظم "بن مانس" لے کر علامتوں کے جنگل سے نکل آیا اور یہاں نئی نسل کو دیکھ کر الف کے چہرے پر غصہ اور قاف کے چہرے پر مسکراہٹ نمودار ہوئی۔ الف مذکور نے کہا مسٹر قاف خوش ہونے کی بات نہیں ہے اس نئی نسل میں میم مساوی محمود کنور اور ث مساوی ثروت حسین شین مساوی شاہد اختر سین مساوی سیّد ساجد کے سوا سب شاعری کے امیدوار ہیں یعنی اپرنٹس! اس پر قاف کی مسکراہٹ اور بڑھ گئی اور اس نے کہا مسٹر الف آپ غصہ نہ کیجیے عذرا عباس، فاطمہ حسن، انور سن رائے، جلیل ہاشمی، اقبال فریدی، شوکت عابد، ایوب خاور، جمال احسانی، فراست رضوی، احمد جاوید، مسعود منور، سراج منیر، شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی، انوپا، سیما خاں اور ک زئی، اختر امام رضوی یہ سب نئے امکانات کی علامتیں ہیں رہ گیا امیدواری کا مسئلہ تو میرے خیال میں قاف کی امیدواری تو اس کی موت تک قائم رہے گی۔

یہی حال میراجی اور راشد کا تھا کہ آپ جانتے ہیں کہ راشد نے بڑھاپے

میں قاف اور رئیس فروغ کی نثری نظمیں دیکھ کر خود بھی نثری نظمیں لکھیں۔
ملاحظہ ہو مسٹر جمیل جالبی کا بیان۔

> راشد کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ وہ آخری عمر تک ادب و شعر کے جدید ترین رجحانات سے دلچسپی لیتے رہے وہ پینسٹھ سال کی عمر میں جدید تھے انھوں نے پروزپوئم بھی لکھیں اور وہ سب تجربے کیے جو اردو شاعری میں کیے جاسکتے تھے۔"

یہاں مسٹر جمیل جالبی کی تحریر سے اقتباس ختم ہوا اور قاف نے الف سے کہا آپ کی شاعری کو بھی امیدواری سمجھ کر ایک طویل عرصہ تک نقصان پہنچایا گیا اور قاف نے الف کے لیے مغربی پاکستان میں ہر جگہ جنگ کی اور اس میں اس کے دس سال بُری طرح لہولہان ہوئے۔ پس الف سے درخواست ہے کہ وہ نئی نسل میں امکانات تلاش کرے امیدواری کا سلسلہ تو مغرب میں پال ویلری اور مشرق میں غالب کے ہاں آخر تک چلتا رہا۔ نئی نسل میں امتیاز برتنا الف اور قاف بلکہ سینئر لکھنے والوں کی پوری ابجد کا فرض ہے لیکن یہ فرض اس طرح ہونا چاہیے کہ ہمیں ذاتی تعلقات کی کرسیوں پر بیٹھ کر فیصلہ نہیں کرنا چاہیے بلکہ ان کرسیوں سے اُتر کر آنکھیں کھول کر شاعری کے کعبہ کی طرف منہ کر کے فیصلہ کرنا چاہیے یہ سچ ہے کہ اس کے باوجود الف اور قاف بلکہ بزرگوں کی پوری نسل غلط فیصلہ کر سکتی ہے رہ گیا شاہد اختر صاحب کا یہ خیال کہ ہویدا صاحب کو بھی کیا شاعر مان لیا جائے تو جواب یہ ہے کہ نہ میم سے محمود ہویدا ہیں نہ الف سے اقبال فریدی ہویدا ہیں نہ فے سے فاطمہ حسن ہویدا ہیں بلکہ ہویدا یہ بات ہے کہ نئی نسل کی شاعری میں ایک نئی حسیّت ہویدا ہے، نیا احساس ہویدا ہے، نئے مسائل ہویدا ہیں، نئی پروزپوئم ان کا میڈیم ہے۔ قاف کی یہ باتیں سن کر نئی نسل مسکرانے لگی اور بزرگوں کو غصہ آنے لگا اور نئی نسل گانے لگی، سب سے

پہلی پروزپوئم الف نے لکھی تھی اور اس کی شاعری بہت خوبصورت شاعری ہے۔ اس کی مکھی، عظیم الشان مکھی ہے مگر قاف سچ کہتا ہے، قاف سچ کہتا ہے کہ اس کی پروزپوئم اس کی زندگی۔ اس کی گفتگو۔ اس کی اشتراکیت اس کا اسلام کے سارے تضادات سچ ہیں۔ وہ شاعر کو خدا کا نائب سمجھتا ہے یعنی اسے ایک ایسا مقام دیتا ہے جہاں یہ سارے تضادات ختم ہو جاتے ہیں۔ اس نے نئی نسل کو اعتماد دیا ہے وہ مر نہیں سکتا۔ وہ چالاک ہے وہ مر نہیں سکتا۔ وہ کہتا ہے شاعری منطق اور پیمائش سے زیادہ عظیم چیز ہے کچھ ایسے آہنگ ہیں جن کی پیمائش کرلی گئی ہے اور کچھ ایسے جن کی پیمائش نہیں کی جا سکتی ہے۔ پروزپوئم ایسے ہی آہنگ کا انکشاف ہے پروزپوئم نئی نسل کے عقلی اور غیر عقلی دونوں اجزاء کی جدلیات سے پیدا ہو رہی ہے۔ پروزپوئم صرف نئی نسل کی سوانح عمری نہیں ہے بلکہ یہ جاگیرداری عہد کی جمالیات سے بغاوت کی تکمیل ہے ہم راں بو سے خوش ہیں اس لیے کہ وہ اپنے عہد کے تصور حسن کو بے جان اور بوسیدہ سمجھتا تھا۔ وہ شاعری کے لیے روشن ضمیری کو لازم سمجھتا تھا نہ کہ آرٹ کو پروزپوئم تاریخ کے جوہر کا اظہار بھی ہے اور تاریخ کو بہتر سمت میں لے جانے کی ایک کوشش بھی ہماری پروزپوئم ہمارا انفرادی اظہار بھی ہے اور تاریخ کو بہتر سمت میں لے جانے کی ایک کوشش بھی ہماری پروزپوئم ہمارا انفرادی اظہار بھی ہے اور اس میں اجتماعی احساسات بھی جھانکتے رہتے ہیں ہم نہ اسلوب پرست ہیں نہ ہئیت پرست ہیں ہم شاعری کو بھرے ہوئے پستول کی طرح سمجھتے ہیں۔ ہم نے برائس پیرین Brice Parrain کا حوالہ دیا ہے اس لیے کہ ہمیں اُس کی یہ بات پسند ہے۔ الف سے احمد ہمیش مسکرانے لگا کیوں کہ وہ بھی اپنی شاعری کو بھرے ہوئے پستول کی طرح بلکہ اپنی تنقید کو بھی بھرے ہوئے پستول کی طرح سمجھتا ہے اور اس کی مکھی تو سچ مچ مکھی نہیں پستول تھی۔ اس عرصے میں رے سے رئیس فروغ کی آواز پس منظر سے ابھرتی ہے۔ میری نظم کا

عنوان ہے "وہ ایک شہر ہے جلا ہوا غیر آباد" کہ اچانک کچھ نوجوان ہپی لڑکے اور لڑکیاں کورس میں گاتے ہوئے ڈانس کرتے ہیں ان کے ہاتھوں میں گٹار ہیں ان کے چہرے آدھے سفید، آدھے سیاہ ہیں۔ یہ افریقی اور ایشیائی عوام کے نمائندے ہیں ان کی آواز میں غصہ، خوف اور دہشت ہے۔ یہ آوازیں آہستہ آہستہ تیز ہو جاتی ہیں۔

رہبانیت سے پینٹھوڈین تک
فلسطین سے ویت نام تک
ہم ایسی بسوں میں سفر کرتے ہیں
جن کے ڈرائیور جرائم پیشہ ہیں

بوڑھوں کا ایک گروہ جلوس کی شکل میں نوحے گاتا ہوا گزرتا ہے۔ یہ بوڑھے کبھی ڈپٹی کمشنر تھے، سامراج کے ایجنٹ تھے، تنہائی میں بائبل پڑھتے تھے اور خدا کے وجود پر بحث کرتے تھے۔ اب نئی نسل سے ناراض ہیں ان کے نوحوں کی آوازیں بلند ہوتی ہیں۔

ہمارے ریڈیو سیٹ خفیہ اسٹیشن
نہیں پکڑتے
ہمارے ٹیلی ویژن اسکرین
اندھے ہیں
ہمارے ٹیلیفون ٹیپ ہوتے ہیں
ہمارے گھروں کے اندر
گیس کے چولہے پھٹتے ہیں

اندھیرے میں قہقہے سنائی دیتے ہیں اور پھر بلب روشن ہو جاتے ہیں اور غصہ ور نئی نسل پھر گانے لگتی ہے:

ہم مصنوعی سیارے

اُڑاتے ہیں
مگر ہمارے خیال
سینس آف ٹریفک سے محروم ہیں
ہم اندھیری راتوں میں
اپنے کتوں کی زنجیریں
کھول دیتے ہیں

قاف کہتا ہے کہ نئی نسل خواب دیکھتی ہے لیکن جب اس خواب سے جاگتی ہے تو سیاہ اندھی حقیقتوں پر حملہ بھی کرتی ہے۔ قاف اور رئیس فروغ خواب بھی دیکھتے ہیں اور کالی اندھی حقیقتوں پر حملے بھی کرتے ہیں اور جب میم سے محمود کنور ان کالی حقیقتوں پر حملے کرتا ہے تو سب رقص کرتے ہیں اور دف بجاتے ہیں۔ محمود کنور کہتا ہے۔

اطراف کے لوگ بچے جننے والی مضحکہ خیز مشینوں میں۔ ناممکن جنتوں میں چمکنے والی روشنیاں تاریک.... آسمان غیر جانب دار۔ کارخانوں سے بیویوں تک سفر میں روتی بچے اور موت کا میٹنی شو۔ روحیں منشیات کے اڈوں میں تبدیل۔

رئیس فروغ کہتا ہے۔ اے لڑکی (یا کوئی بھی) روشنی کے آخری سرے تک میرے ساتھ چل اس کے بعد اندھیرا ہے اور اندھیرے میں عمروں کا فرق باقی نہیں رہتا اندھیرے میں تمام درخت برابر ہو جاتے ہیں۔

قاف کہتا ہے۔
اے میرے لاشعور

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

روسو نے کہا تھا کہ انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن ہر جگہ انسان زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ روسو کی اس بنیادی فکر نے انسان کو جہاں چھوڑا تھا وہیں سے انقلابِ فرانس نے اپنی ذمہ داری قبول کر لی۔ مارکس اسی روشن خیالی کی پیداوار تھا اس کا خیال تھا کہ جدید سرمایہ دارانہ معاشرہ میں محنت کش طبقہ ہی بورژوا طبقہ سے برسرِپیکار ہوگا اور جب محنت کش جس پر پیداوار کی براہ راست ذمہ داری ہے اپنی تقدیر کا آپ مالک ہو جائے گا تو انسانوں کو ظلم اور جبر سے نجات مل جائے گی۔

لیکن نطشے نے بتایا کہ جدید زندگی پر سائنس اور علم کا غلبہ ضرور ہے لیکن اس علم کی سطح کے نیچے ایک وحشی اور بے رحم توانائی ہے چنانچہ اس نے کہا کہ تہذیب، معقولیت اور آفاقیت کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ اس صورتِ حال کا ادبی آرکی ٹائپ گوئٹے کا فاؤسٹ تھا جو روایتی دنیا کو ختم کر کے ایک نئی دنیا کی تعمیر میں دلچسپی رکھتا تھا۔

مشین دراصل ٹیکنالوجی کے عہد کا آغاز تھا، بڑے شہروں کے مختلف مسائل کے درمیان جدید آرٹ نے آنکھ کھولی، شہری تجزیوں ہی پر جدیدیت کی کلچر حرکیات Dynamics کی بنیاد رکھی گئی۔ ویانا، برلن، لندن اور شکاگو جیسے بڑے شہروں میں جدیدیت کو پروان چڑھنے کا موقع ملا جرمنی میں ۱۸۹۰ء سے جدیدیت کا آغاز ہوا امریکہ میں ۱۹۱۲ء میں جدیدیت سامنے آئی۔

جوناتھن رابن نے اپنی کتاب (Soft City) میں ۱۹۷۰ء کی لندن کی شہری زندگی کا حال لکھا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب Anti Modern رویہ مابعد جدید رویہ کہلانے لگا Terry Eagleton کا خیال ہے جدیدیت دنیا کو جس نگاہ سے دیکھتی رہی ہے اس کی یکسانیت سے اکتا جانے کی وجہ سے مابعد جدید رویہ پیدا ہوا۔ مابعد جدید رویہ میں تبدیلی کی نوعیت یا اس کی سطحیت اور گہرائی کے بارے میں تو بحث ہو سکتی ہے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بہر حال تبدیلی ہو رہی ہے ۱۹۸۷ء Precis کے مدیروں نے بھی یہ تسلیم کیا ہے یورپ اور امریکہ کے ترقی یافتہ سرمایہ دار معاشروں میں احساس کے اسٹرکچر میں تبدیلی آ رہی ہے ۱۹۸۴ء میں Huyssens نے بھی کہا تھا کہ امریکہ اور یورپ میں جدیدیت کے خلاف ردّعمل شروع ہو چکا ہے جدیدیت کے بطن سے وہ رویہ پیدا ہو رہا ہے جو جدیدیت کو ایسا لگتا ہے کہ ختم کر دے گا۔ Charles Jenks کی رائے میں ۱۹۷۲ء میں مابعد جدید رویہ کا آغاز ہوا ہے جب امریکہ میں کم آمدنی والے لوگوں کے لیے سینٹ لوئی میں جو ہاؤزنگ اسکیم پیش کی گئی اسے ناقابلِ رہائش قرار دے کر رَدّ کر دیا گیا اور یہ کہا گیا کہ عمارتیں تجریدی انسان کے لیے نہیں آدمیوں کے لیے بنانی چاہئیں۔ عمارت سازی کے تجریدی اصولوں کے ساتھ ساتھ مضافاتی علاقوں اور لینڈاسکیپ کا بھی خیال رکھنا چاہیے۔

۱۹۸۷ء میں Machale نے لکھا کہ مابعد جدید ناول پر علمیات Epistemology کا غلبہ نہیں بلکہ وجودیاتی یعنی Ontology کا غلبہ ہے یعنی آخر کار ناول کے کرداروں کے درمیان یہ بات زیرِ بحث آ رہی ہے کہ اصول وجود ہے کیا جدید ناولوں میں پہلے یہ ہوتا تھا کہ ایسا تناظر پیش کیا جائے جس سے ایک واحد حقیقت کے پیچیدہ معانی پر روشنی پڑتی ہے لیکن مابعد جدید ناول کے سامنے ایسے سوالات ہیں جو اس مسئلے سے بحث کرتے ہیں کہ ایک دوسرے سے

مختلف حقیقتیں ایک دوسرے کے ساتھ کس طرح اپنا وجود قائم رکھ سکتی ہیں۔ ایک دوسرے سے متصادم یا ایک دوسرے سے گھل مل سکتی ہیں۔

آرٹ کا نمونہ	عمل/پرفارمنس
	(Happening)
تخلیق	ردّتخلیق (Decreation)
حضور	غیاب
مرکز	بکھراؤ (Dispersal)
صنف/حد بندی	متن/متن باہمی
معیات (Semantics)	خطابت (Rhetorics)
زمرہ Paradigm	تجویز Syntagm
استعارہ	مجاز مرسل
انتخاب	ملاپ
گہرائی	سطح
تعبیر Reading	تعبیر کے خلاف Misreading
محررانہ Readerly	ادیبانہ Writerly
قاری صرف قاری ہے	قاری معنی پیدا کرنے والا ہے
بیانیہ Narrative	ضد بیانیہ Anti-narrative
جدیدیت	مابعد جدیدیت

تعینات	عدم تعینات
Transcendence	Immanence

ساختیات کی لہر نے انسانیت پسندی اور روشن خیالی کے خلاف احتجاج کی صورت پیدا کر دی ہے۔ تجریدی عقل کو رد کیا جانے لگا ہے اور یہ سمجھا جا رہا ہے کہ عقل، سائنس اور ٹیکنالوجی کے ذریعہ انسان کی آفاقی آزادی کا حصول ممکن نہیں ہے۔ یہ ابھی واضح نہیں ہوا ہے کہ مابعد جدید رویہ کیا جدید فکر سے بغاوت کا نام ہے یا یہ خود جدیدیت ہی کا ایک رجحان ہے۔

نشاۃ الثانیہ اور روشن خیالی کی تحریک نے جدید عہد کی بنیاد رکھی۔ روسو فرانس کے انقلاب کا بانی ہی نہیں جدید عہد کا بانی بھی ہے۔ روشن خیالی کی تحریک نے یورپ کو عہد وسطیٰ سے نکال کر جدید عہد میں پہنچا دیا۔ روشن خیالی نے مذہبی اور روحانی روایتوں سے رشتہ منقطع کر دیا اور جدید عہد کو سائنسی، عقلی اور صنعتی معاشرہ تک پہنچا دیا اس معاشرہ کو یہ امید تھی کہ مذہب سے آزاد ہو کر انسان علمی برادری قائم کر سکے گا۔ سائنس عام آدمی کے مسائل بھی حل کر دے گی اور انسان بہت بڑی حد تک انسانی احتیاجات پر قابو پا لے گا۔ عقلیت پسندی ہی کو انسانی مسائل کے حل کا ذریعہ سمجھا گیا۔

جہاں تک جدید آرٹ کا تعلق ہے جدید آرٹ بھی ماضی Immediate past سے رشتہ منقطع کر کے استعجاب اور حیرت پر اپنی بنیاد رکھتا ہے۔ ندرت Novelty اور ماضی سے انحراف کے بغیر جدید آرٹ کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔ بادلیر نے کہا تھا کہ جدیدیت گزراں ہوتی ہے عارضی اور حادثاتی آرٹ کا دوسرا نصف حصّہ ابدی اور غیر متغیّر ہوتا ہے۔

Modernity is the transient, the fleeting, the contingent, it is the one half of art, the other being the eternal and the immutable.

جدیدیت ایک ایسے انسانی تجربہ کی صورت میں رونما ہوئی جس میں ہر طرح کی مسرت، ہر طرح کی مہم، ہر طرح کی نشوونما اور اپنی اور دنیا کی قلب ماہیت کے امکانات تھے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ جدیدیت نے ہر چیز کی تباہی کے آثار پیدا کر دیے تھے۔ جغرافیہ، نسل، قومیت، طبقہ، مذہب اور آئیڈیالوجی کون سی چیز اس کی زد میں نہیں آئی۔ دنیا کے سامنے انسانی وحدت کا خواب بھی تھا اور اس

گرداب میں جو انسانی وحدت کی نمائندہ تھی خود انسانیت انتشار کا شکار تھی۔ تضاد، ابہام، جدوجہد اور کرب ہر احساس اپنی شدت کے ساتھ رونما ہو رہا تھا اس انتشار، تبدیلی اور عارضی اور کسری حقیقتوں کا اظہار جدید عہد میں بہت نمایاں رہا ہے اس انتشار کی نوعیت کو اس عہد کے اس ممتاز مورخ Carl Schorske نے اس طرح بیان کیا ہے کہ پورا مغربی تمدن لامحدود جدت پسندی اور اختراع کے گرداب میں پھنس گیا ہے۔ ہر حصّہ، ہر جزو، کُل سے اپنی آزادی کا طالب ہے۔ ہر شعبہ کُل سے آزاد ہونا چاہتا ہے اور ہر حصّہ اور حصوں میں تقسیم ہو رہا ہے۔ نہ صرف اس کلچر کے خالق اور پروڈیوسر بلکہ تجزیہ نگار اور نقاد بھی کسری ہونے کے اس عمل میں گرفتار ہو گئے ہیں۔

High culture entered a whirl of infinite innovation, with each field proclaiming independence of the whole, each part in turn falling into parts. Not only the producers of cultre, but also its analysts and critics fell victim to the fragmentation.

ظاہر ہے کہ یہ جدیدیت ماضی سے اپنا تعلق منقطع کر دیتی ہے کوئی تاریخی تسلسل باقی نہیں رہتا بہرحال دو عظیم عالمی جنگوں نے اور ہیروشیما اور ناگاساکی پر ایٹم بم کے حملے نے جو تباہی پھیلائی اس سے جدیدیت پر ایمان متزلزل ہو گیا یوں تو ایڈمنڈ برک نے انقلابِ فرانس کے تشدد اور انتہا پسندی کے خلاف اپنے جذبات کا اظہار کیا تھا اور مالتھس کا خیال تھا کہ انسان اپنی احتیاجات پر کبھی قابو نہیں پا سکے گا اور سادے Sade کے خیال میں انسانی لبرلزم کی مستقبل میں کوئی ایسی لہر سامنے آئے گی جو روشن خیال مفکر سوچ بھی نہیں سکتے تھے اور Max Weber نے یہ کہا تھا کہ روشن خیال مفکروں کو جس عقلیت پر اس قدر بھروسہ ہے وہ صرف چند مقاصد کے حصول تک محدود ہو کر رہ جائے گی اور انسان آفاقی آزادی کا خواب ہی دیکھتا رہ جائے گا۔ جدیدیت کی بنیاد تبدیلی پر تو

ہے ہی لیکن ۱۹۷۲ء سے ایک ایسا رویہ سامنے آرہا ہے جو جدیدیت کے خلاف ہے اور جدیدیت کے خلاف اس رویہ پر پچھلے بیس برسوں میں یورپ اور امریکہ میں بڑے بحث مباحثے ہوئے ہیں جن میں مختلف مسائل پر متضاد آرا کا اظہار کیا جارہا ہے۔

یورپ اور امریکہ میں فیشن اور اشتہارات کے انداز کے بدلنے سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ احساس کے اسٹرکچر میں تبدیلی ہو رہی ہے اور جو تبدیلی ہو رہی ہے اس کے لیے صرف ایک ہی لفظ مناسب ہے اور وہ ہے مابعد جدید۔ اس تبدیلی کی نوعیت یا اس کی سطحیت یا گہرائی کے بارے میں تو بحث ہو سکتی ہے لیکن اس امر واقعہ سے کہ یہ تبدیلی ہو رہی ہے انکار نہیں کیا جا سکتا ۱۹۸۷ء Precis کے مدیروں نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ یورپ اور امریکہ کے ترقی یافتہ سرمایہ دار معاشروں کے کلچر میں احساس کے اسٹرکچر میں تبدیلی ہو رہی ہے Huyssens نے بھی ۱۹۸۴ء میں مابعد جدید رویہ کے سلسلے میں کہا ہے کہ امریکہ اور یورپ میں جدیدیت کے خلاف ردِّعمل شروع ہو گیا ہے۔ جدیدیت کے بطن ہی سے ایک ایسا رویہ پیدا ہو رہا ہے جو جدیدیت کو ختم کر رہا ہے۔

Pop Art بھی اسی مابعد جدید رویہ کا ایک حصّہ ہے۔ کلچر میں یہ تبدیلی بہت تیزی سے رونما نہیں ہو رہی ہے لیکن اسے صرف مابعد جدید ہی کہا جا سکتا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ۱۹۵۰ء یا ۱۹۶۰ء میں جدیدیت کا اختتام اور مابعد جدید کا آغاز ہوا ہے لیکن Charles Jencks کا یہ خیال ہے کہ ۱۹۷۲ء میں مابعد جدید عہد کا آغاز ہوا ہے جب امریکہ میں کم آمدنی والے لوگوں کے لیے سینٹ لوئی میں جو ہاؤسنگ اسکیم پیش کی گئی اسے ناقابلِ رہائش قرار دے کر رد کر دیا گیا اور کہا گیا کہ عمارتیں تجریدی انسان کے لیے نہیں آدمیوں کے لیے بنانی چاہئیں۔ عمارت سازی کے تجریدی اصولوں کے ساتھ مضافاتی علاقوں اور لینڈ اسکیپ کا بھی خیال رکھنا چاہیے۔

عمارت سازی کے علاوہ رقص، موسیقی، مصوّری اور ادب میں احساس کے اس اسٹرکچر میں تبدیلی کا اظہار ہو رہا ہے مثلاً ۱۹۸۷ء میں Mac hale نے لکھا ہے کہ مابعد جدید ناول پر علمیات Epistemology کا غلبہ نہیں ہے بلکہ وجودیاتی یعنی Ontological غلبہ ہے یعنی آخر کار ناول کے کرداروں کے درمیان یہ بات زیر بحث آئی کہ اصل وجود ہے کیا پہلے جدید ناولوں میں یہ ہوتا تھا کہ ایسا تناظر پیش کیا جاتا تھا جس سے ایک واحد حقیقت کے پیچیدہ معانی پر روشنی پڑتی تھی لیکن مابعد جدید ناول ایسے سوالات اٹھاتا ہے کہ کس طرح ایک دوسرے سے بالکل مختلف حقیقتیں ایک دوسرے کے ساتھ Co-exist کر سکتی ہیں ایک دوسرے سے متصادم ہو سکتی ہیں یا ایک دوسرے میں داخل ہو سکتی ہیں۔ ایک دوسرے سے گھل مل سکتی ہیں۔ مابعد جدید عہد میں فکشن اور سائنس فکشن کا فرق مٹ گیا ہے۔ پوسٹ ماڈرن ناولوں کے کرداروں کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ ہمارا تعلق کس دنیا سے ہے اور اس دنیا میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے۔ تناظر کے مسئلہ کو حل کرنے کے لیے اگر ناول کو آٹوبیاگرافیکل بنا دیا جائے تو بورخیس کا ایک کردار کہتا ہے کہ اس کے معنی بھی بھول بھلیوں میں داخل ہونے کے سوا کیا ہیں یعنی یہ جاننا آسان نہیں ہے کہ میں کون ہوں، میں کون تھا، میں وہ ہوں جو آج ہوں یا وہ جو کل تھا جسے میں اب بھول چکا ہوں یا میں آنے والے کل کا انسان ہوں جس کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی۔

اب سوالات سے ظاہر ہوتا ہے کہ مابعد جدید ناول کی کیا صورت حال ہے۔

لسانیات میں سوسیئر کے اسٹرکچر کا نتیجہ رولاں بارت کی پس ساختیات اور دریدا کی رد تشکیل کی صورت میں ظاہر ہوا اس کی شکل یہ ہوئی کہ سوسیئر نے کہا تھا۔

In langue ther are only differences without positive items.

یعنی زبان میں صرف افتراق ہی افتراق ہے کوئی اثبات موجود نہیں ہے یعنی

اشیاء کی شناخت کا دار و مدار صرف چیزوں کے فرق پر ہے ۱۹۶۰ء میں ہائیڈیگر کے فلسفہ کے مَتن کی قرات کے دوران دریدا کو ردتشکیل کا خیال آیا اور یہی ردتشکیل پوسٹ ماڈرن عہد کے لیے مہمیز ثابت ہوئی۔

یہاں میں ردتشکیل کی وضاحت کے سلسلے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ کوئی فلسفہ نہیں ہے بلکہ کسی مَتن Text کی قرات کا ایک طریقہ ہے جو شخص کوئی تصنیف کرتا ہے یا کوئی تحریر لکھتا ہے تو وہ دراصل وہ یہ تحریر ان تمام کتابوں اور تحریروں کی بنیاد پر کرتا ہے جو اس کے مطالعہ میں رہ چکی ہیں چنانچہ قاری بھی اپنے مطالعہ ہی کی بنیاد پر اس تحریر یا تصنیف کو پڑھتا ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ مَتن کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو دوسرے مَتن کی قرات پر اثرانداز ہوتا ہے ان میں نقادوں کی تحریریں بھی شامل ہیں جو اپنی زیرِمطالعہ تحریروں کی مدد سے اور کسی زیرِمطالعہ تحریر میں ایک نئی تحریر تخلیق کرتا ہے اس میں وہ تمام تحریریں اثرانداز ہوتی ہیں جو نقاد کے مطالعہ میں رہی ہیں۔

چنانچہ جب ہم کچھ لکھتے ہیں تو اس میں ان تاثرات کا اظہار ہو جاتا ہے جو ہمارا مقصود نہیں ہوتے بلکہ وہ باتیں بظاہر ہمارے وہم و گمان سے باہر تھیں ہم جنھیں سوچ بھی نہیں سکتے تھے مثلاً فیض احمد فیض کے شعری مجموعہ "نقش فریادی" کے معنی غالب کے مطلع کے تناظر میں سیاسی احتجاج بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن نقش فریادی کا یہ مفہوم فیض کے ذہن میں نہیں ہو سکتا۔

مَتن کے ساتھ دو شکلیں ہیں ایک تو یہ کہ مَتن سے وہ خیالات ظاہر ہو سکتے ہیں جو ہمارا مقصود نہیں ہوتے دوسری بات یہ کہ مَتن کے الفاظ خود ہمارے خیالات اور جذبات کا Exact اظہار کرنے پر قادر نہیں ہیں مَتن کا تانا بانا اس طرح الجھا ہوا ہوتا ہے کہ معانی ہمارے قابو سے باہر رہتے ہیں چنانچہ ردتشکیل یہ کرتی ہے کہ ایک مَتن میں دوسرا ایک اور مَتن تلاش کر لیتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ایک مَتن کے اندر دوسرا ایک اور مَتن تعمیر کر لیتی ہے چنانچہ دریدا کہتا ہے کہ

کولاج یا مونتاج کلام کا بنیادی عمل ہے۔ دریدا کی اس رد تشکیل نے مابعد جدید رویہ کی سب سے بڑی نمائندگی کی ہے۔ ویسے ہم یہ سمجھتے تھے کہ معانی ہمارے ذہنوں میں ہوتے ہیں لیکن پوسٹ ماڈرن رویہ یہ ہے کہ ہمارے شعور میں جو کچھ ہوتا ہے اسے صرف افتراق کا جال یعنی Anetwork of differences ہی کہہ سکتے ہیں چنانچہ یہ دیکھیے کہ سوسیئر کی فکر کا یہ حصّہ ہے کہ نشانات کا نظام Differences افتراق پر قائم اس میں کوئی Item مثبت نہیں ہوتا یہی بنیادی نکتہ آگے چل کر رد تشکیل کی صورت میں ڈھل گیا یعنی صرف نشانات ہی Differences افتراقات پر قائم نہیں ہیں بلکہ ہمارا پورا شعور افتراقات Differences کا ایک جال ہے۔

۱۹۶۷ء میں دریدا کی کتاب "Of Grammatology" سے پس ساختیاتی فکر کا آغاز ہوا جس سے ظاہر ہوا کہ ایک مَتن سے بیک وقت مختلف معانی ظاہر ہو سکتے ہیں دریدا نے یہ ثابت کر دیا کہ مَتن خود اپنے آپ سے مختلف روئداد سناتا ہے۔ مَتن کے ایک معنی نہیں ہوتے بلکہ کئی معانی ہو سکتے ہیں یہاں تک کہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مَتن سے جدلیاتی قرات کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے مَتن میں ایسے معنی ہوتے ہیں جو مَتن کے ظاہری معنوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔

اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا ایک موازنہ پیش کیا ہے جس میں انہوں نے ان دونوں کا فرق واضح کرنے کی کوشش کی ہے (۱۹۸۵ء)

تنہائی چٹان اور ایک ستارہ

گل کو پیغمبرِ شب کہتا ہوں
شب سے مفہوم خزاں ہے میرا

پچھلے دنوں جب میں نے رسا چغتائی کے اس شعر کا ذکر کیا تو مجھے یوں لگا جیسے انسان خواب سے زیادہ بھی کچھ دیکھ سکتا ہے۔ رسا چغتائی جو کچھ دیکھتا ہے وہ اپنے لاشعور کی آنکھ سے نہیں وجدان سے دیکھتا ہے۔ رسا چغتائی کے اس شعر میں بہت خوبصورت ابہام ہے لیکن یہ ابہام متضاد احساسات سے نہیں پیدا ہوا ہے بلکہ وجدان کے جست کی پیچیدگی بڑی سادگی سے بیان ہوئی ہے اس شعر میں نقادوں کے لیے بڑی شاعرانہ باتیں موجود ہیں یہ ابہام رسا کے ہاں اور بھی خوبصورت لگتا ہے اس لیے کہ رسا کے کلام میں بیان کی وضاحتیں اور شفاف کیفیتیں بھی موجود ہیں یورپ کے بعض نقاد منطقی انتشار سے جنم لینے والی شاعرانہ فضا کو ابہام کہتے ہیں اس قسم کا ابہام بعض اوقات منطقی اظہار اور بیان کے درمیان فاصلہ بڑھ جانے سے پیدا ہو جاتا ہے بعض اوقات دو یا دو سے زیادہ معانی آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں یا دو بے تعلق معانی اچانک ایک ساتھ جنم لیتے ہیں ابہام کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ شاعر متضاد یا بے تعلق بات کہہ دینے کے بعد اس میں تعلق پیدا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے ابہام رسا کا مسئلہ نہیں ہے رسا کا مسئلہ رمزیت ہے جس کا اظہار رسا کی شاعری میں کبھی کبھار ابہام بھی پیدا کر دیتا ہے یہی رمزیت اس کی شاعری کی جان ہے اس کے ہاں لفظوں

کی تکرار بھی سُنائی دیتی ہے لیکن رسا اُن خیالات کو جو بہت نمایاں نہیں ہیں اُنہیں ان کی گنجلک حالت میں بیان کرنا بھی جانتا ہے۔ کولرج نے سچ کہا تھا کہ پرانی زبانیں شاعری کے لیے زیادہ موزوں تھیں کیوں کہ ان میں یہ صلاحیت موجود تھی کہ نمایاں خیالات کو نہایت وضاحت سے بیان کر دیں اور ساتھ ہی ساتھ کم واضح خیالات کو بھی اس طرح ظاہر کریں کہ خیالات کم واضح رہیں کولرج کہتا ہے کہ ہم شاعری سے اسی وقت لطف اندوز ہوتے ہیں جب ہم کوئی بات سمجھتے تو ہوں مگر مکمل طور پر نہ سمجھتے ہوں رسا کی شاعری کا موضوع زندگی کے سادہ تجربات سے شروع ہوتا ہے لیکن یہ سادہ تجربات بہت جلد نازک، باریک اور پیچیدہ شکل اختیار کر لیتے ہیں رسا کی داخلیت ہی اس کی سلطنت ہے مگر اس کی شاعری اس سلطنت کی سفیر بھی ہے اور خارجی دنیا کو اپنی سلطنت میں پناہ بھی دیتی ہے۔ رسا کی اس داخلیت میں انفرادیت ہے اور یہ انفرادیت دراصل اس کی پراسراریت ہے۔ ہمارے اندر ایک قوت موجود ہوتی ہے جو سوال کرتی ہے یہی قوت بعد میں فلسفیانہ رجحان کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ بچّوں میں بھی یہ قوت ہوتی ہے مثلاً ایک بچہ کہتا ہے کہ میں یہ سوچنے کی برابر کوشش کر رہا ہوں کہ میں کوئی اور آدمی ہوں لیکن معلوم نہیں کیوں میں ہمیشہ میں ہی نکلتا ہوں۔ ایک بچہ پوچھتا ہے آخر کائنات سے پہلے کیا تھا استاد جب بچے کے سامنے گلوب گھما کر کہتا ہے کہ زمین اپنے محور کے اطراف گردش کرتی ہے تو بچہ زمین پر پاؤں رکھ کر کہتا ہے نہیں زمین ساکت ہے میں جو کچھ دیکھتا ہوں اس پر یقین کیسے نہ کروں جغرافیہ کے استاد کی باتیں سن کر بچہ نہایت معصومیت سے پوچھتا ہے آخر کوئی چیز تو ایسی ہوگی جو حرکت نہ کرتی ہو۔ لیکن یہ نہ بھولیے سوالات کرنے والی قوت کی حریف ایک اور قوت انسان میں موجود ہے جو ان سوالوں کا جواب نہیں دینا چاہتی۔ فلسفیوں اور سائنسدانوں میں جواب سے گریز کرنے والی قوت کم ہوتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ وہ قوت جو جواب دینا

نہیں چاہتی اس کا سرچشمہ ہمارے اندر کہاں موجود ہے ہمیں ایک خواہش پُراسراریت کے لیے ہمیشہ بے چین رکھتی ہے یہ خواہش بہت زیادہ سچا، گہرا اور واضح خیال نہیں چاہتی یہ خواہش خلافِ عقل باتوں (Anti Reason) کی سرگوشیاں سُننا چاہتی ہے سائنس کے لیے بے تاب نہیں ہوتی۔ معجزے اور جادو کے لیے بے تاب ہوتی ہے پاسکل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اگر حضرت عیسیٰؑ کے ساتھ معجزے نہ ہوتے تو میں انھیں کبھی پیغمبر نہ مانتا۔ یہ غیر عقلیت سرگوشیوں میں عقلیت کی زبان بھی استعمال کرتی ہے۔ یہی غیر عقلیت کائنات کے اسرار سے پردہ نہیں اٹھانا چاہتی انہی معنوں میں رساچغتائی کی شاعری کی روح رمزیت اور پُراسراریت میں ہے ایسے لوگوں کے ہاں بے یقینی فوراً یقین میں تبدیل ہو جاتی ہے ایسا یقین جو ہر لحہ اپنے آپ کو بے یقینی کے آگے برہنہ نہ کر سکتا ہو اس کا تعلق اس فیصلے سے ہے کہ میں حتی الامکان اپنے مذہبی عقائد سے وابستہ رہوں گا اپنے روایتی نظریات سے بغاوت نہیں کروں گا۔ رسا انہی معنوں میں تیقّنات کا شاعر ہے اس کے ہاں یقین ایک شدید جذبہ بن گیا ہے لیکن رسا کی شاعری صرف یقین کی نہیں کیف کا اشارہ بھی ہے اس کے اشعار میں جگہ جگہ ایک فضا اس کی معصوم کیفیتوں کا اظہار کرتی ہے رسا کا وجدان اس کی شاعری پر داخلیت کے دروازے کھول دیتا ہے وہ صرف شاعرانہ گفتگو کو شاعری نہیں سمجھتا بلکہ اپنے آپ میں گم ہو جاتا ہے اپنے آپ میں ڈوب جاتا ہے اپنی تزکِ بابری نہیں لکھتا۔ پُراسراریت اس کی شاعری میں گھومتی رہتی ہے ایک نادیدہ زنجیر ہمسائیگی اس کے ساتھ چلتی رہتی ہے وہ رقص سیارگان دیکھتا ہے نغمۂ ساربان سُنتا ہے اور سوچتا ہے۔

یا ابھی بادباں نہیں کھولے
یا سمندر ابھی نہیں آیا

اس ابہام اور اس پُراسراریت کی ایک اور مثال دیکھیے

میرا اک چھوٹا سا گھر ہے
گھر کے اندر ایک شجر ہے
ایک شجر نہ ہے جس کا سایہ
ننگے پاؤں ننگے سَر ہے
میرا تعاقب کرنے والی
اک انجانی راہ گزر ہے
ہر دامن ہے وقت کا دامن
ہر دامن میں گردِ سفر ہے
میرے بچے پھول سے بچے
کن شانوں پر میرا سَر ہے

ان شعروں سے لگتا ہے جیسے شاعر اپنے ماضی کے ساتھ نہیں اپنی پُر اسراریت کے ساتھ موجود ہے جیسے وہ ابھی اپنی زندگی اور اپنی موت کے بارے میں کچھ کہے گا جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے صرف اسے حیرت زدہ کر رہا ہے اور تیقنات کے بیچ اٹھتا ہوا یہ سوال ایسا سوال ہے جس کا جواب دینے والا کوئی نہیں اور یہ سارا عالم ایک مطلق امکان میں آئینہ کی ایک دیوار بن جاتا ہے ہمیں چاہئیں خوبصورت پتھر جس سے ہم اس دیوار کو توڑ سکیں کیوں کہ یہ دیوار ہمارے لیے آئینہ بن گئی ہے۔

چشمِ آئینہ ساز میں شاید
آئینے کا گماں بھی ہوتا ہے

مجھے ریورڈی (Reverdy) کا ایک مصرعہ یاد آ رہا ہے جس کا ترجمہ کچھ یوں ہو سکتا ہے کہ دیکھو چشمہ میں نغمہ بہہ رہا ہے سرریلزم کے مینی فسٹو میں کہا گیا ہے کہ ایسا مصرعہ غور و فکر سے پیدا نہیں ہوتا، دو متضاد چیزوں کے متابل

آجانے سے ایک روشنی پیدا ہوتی ہے، امیج کی قدر و قیمت کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ دو متضاد چیزوں کے متصادم ہونے سے جو چنگاری پیدا ہوئی ہے۔ لفظوں میں اس کی خوبصورتی کہاں تک اور کس طرح آئی ہے۔ اس شعلہ کا کمال یہ ہے کہ ابہام کی فضا میں بھی ایک آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ سرریلسٹ (Surrealist) یہ سمجھتے تھے کہ یہ شعلہ جو متضاد حقیقتوں کے دھماکے سے پیدا ہوتا ہے خودکار تحریروں کے ذریعے ہر شخص کے لیے قابلِ حصول ہے لیکن رسا ان فنکاروں میں ہے جو اسے ایک زندگی کی ریاضت کا حاصل سمجھتے ہیں بعض لوگوں کی شاعری میں صرف ان کی شخصیت بولتی ہے اور بعض لوگوں کی شاعری میں صرف شاعر بولتا ہے۔ اسی لیے فراق صاحب نے کہا ہے کہ یہ سعادت ایک داخلی ریاضت سے پیدا ہوتی ہے اور اس کام میں قدم قدم پر گمراہیوں اور خطروں سے بچنا پڑتا ہے۔ یہاں تک کہ شاعر کو اپنی شاعری اور قوتِ اظہار تک سے بچنا ہوتا ہے۔

رسا چغتائی کی شاعری میں شخص اور شاعر ایک دوسرے سے لڑتے جھگڑتے بھی ہیں مکالمہ بھی کرتے ہیں کبھی اس طرح مِلے جُلے ہوتے ہیں کہ ان کا پہچاننا مشکل ہوتا ہے اور کبھی شخص اور شاعر دونوں ہم آواز ہو جاتے ہیں ادب کے جمہوریے میں شخص اور شاعر کی ہم آوازی ایک منفرد عمل ہے۔

شخص اور شاعر کے ذکر کے ساتھ ہی یہ مسئلہ بھی سامنے آتا ہے کہ رسا کی شاعری میں شخص کی نوعیت کیا ہے۔ کیا یہ ایک مخصوص منفرد شخص ہے یا پنے قبیلے کا ایک نمائندہ شخص، منفرد شخص اور قبیلے کے نمائندہ شخص (Genotype) کے درمیان جنگ یا امن سے بھی رسا کی شاعری میں ابہام پیدا ہو جاتا ہے لفظوں کی تکرار یا مصرعوں کی اُلٹ پلٹ بھی بعض اوقات کیا اکثر اوقات شخص اور قبیلے کے نمائندہ شخص کے درمیان ایک مکالمہ ہوتی ہے بعض اوقات شخص شاعر کو یا شاعر شخص کو تنہا چھوڑ جاتا ہے

وہ جو ایک شخص مرے ساتھ چلا تھا گھر سے
راہ میں چھوڑ گیا ہے مجھے تنہا کیسا

رسا نے اپنی ایک نظم میں اپنا جو ایک پورٹریٹ بنایا ہے اس میں گلی کی دیوار کو رسا نے پس منظر بنایا ہے اس پورٹریٹ میں گلی کی دیوار کے سائے ایک منحنی سا شخص نظر آتا ہے جس کا رنگ گندمی ہے، ہونٹوں پر مسکراہٹ اور آنکھوں میں نمی، اُس کی باتوں میں زندگی کی ایک لہر ہے، کچھ دنوں سے یہ شخص اُس گلی میں رہتا ہے کوئی پوچھتا ہے تو کہتا ہے کہ تم جسے ڈھونڈ رہے ہو وہ شخص میں نہیں ہوں وہ شخص نہ جانے کہاں چلا گیا۔ رسا نے اس پورٹریٹ میں اپنی تصویر کے ساتھ ساتھ زندگی کی تیز رفتاری کی تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ ہندوستان سے کراچی تک رسا چغتائی کی زندگی تبدیلیوں کی ایک تصویر ہے اُس کی شاعری کا آغاز محبت سے ہوا تھا مگر یہ محبت بہت گہری اور بلند ثابت نہیں ہوئی یہ تجربہ بہت ٹریجک بھی ثابت نہیں ہوا یہ ضرور ہے کہ اس تجربے کا سایہ اب بھی اس کی شاعری پر پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے یہ محبت ایک دریا کے کنارے شروع ہوئی لیکن یہ پانی، یہ موجیں، یہ گھاٹ اور اس کا ہر نقش رسا کے لیے ایک کنول بن گیا اُس کی محبت اس کے شعری مزاج پر اثر انداز ضرور ہوئی یہاں تک کہ عشق پہلے اُس کے لیے ایک درویش کا چراغ بن گیا اور پھر ایک خبط ایک وسوسہ، اُس کے کفر اور ایمان دونوں جاگ گئے۔ وہ شراب سے ماسوا پرستی تک اور پھر وہاں سے خدا کے ایقان میں داخل ہو گیا غیر سے اپنے آپ تک اس نے بہت سے دکھ بہت سے زہر چکھے لیکن وہ مزاجاً مشرقی تھا اس نے اچانک خدا کو پالیا تھا وہ راں بو کی طرح ایک مغربی کافر درویش نہیں بن سکتا تھا اس کی پہلی ہی جست اسے خدا تک لے گئی اور وہ ایک وحدت الوجودی درویش بن گیا وہ بہت جلد تصوف کے راستوں پر آ گیا جہاں

رشتۂ جسم و جاں بھی ہوتا ہے
ٹوٹنے کا گماں بھی ہوتا ہے

اس غزل میں رسا چغتائی نے مجاز سے حقیقت تک اپنے سفر کی ساری روئداد بیان کر دی ہے۔

سترہویں صدی عیسوی کے ایک جاپانی شاعر نے پندرہ سترہ Syllables میں ایک ہائیکو لکھی ہے کہ جب میں توجہ سے دیکھتا ہوں تو نازونہ کو کھلا ہوا دیکھتا ہوں ایک جنگلی پھول دیوار کے پاس کھلا ہوا ہے جنگلی پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر باشو (Bashu) کی جو کیفیت ہوئی ہے وہ اس نے ایک لفظ Kana سے ادا کر دی ہے۔ Kana جاپانی زبان کے اسمائے صفات میں ایک ایسا لفظ ہے جو دکھ، مسّرت، تعریف اور حیرت سب کے لیے استعمال ہوتا ہے جس طرح انگریزی زبان میں استعجابیہ نشان اس ایک استعجابی لفظ سے باشو نے اَن گنت احساسات کو جگمگا دیا ہے رسا کی شاعری میں بھی بعض اوقات اسی طرح کی ایمائیت کام کرتی ہے چینیوں کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو آنکھ اور کان کے ساتھ ساتھ انگلیوں پر بھی تولتے ہیں۔ رسا چغتائی جیسے شاعر بھی لفظوں کو اپنی روح پر رکھ کر تولتے ہیں رسا کی شاعری کی ایک لہر فطرت سے اور دوسری لہر انسان کی تقدیر سے وابستہ ہے۔ وہ درختوں کے سائے میں بھی دھڑکتے ہوئے دلوں کی آواز سُنتا ہے سوال یہ ہے کیا رسا چغتائی فطرت سے محبت کرتا ہے

میں ہوا کی طرح اکیلا ہوں
وقت کے اس کُھلے سمندر میں
موسموں کے اثر تلے کیا کیا
رنگ پھوٹے شجر تلے کیا کیا

رات بے جادۂ ستارہ تھی
چاند بے محملِ پیمبر تھا

رسا فطرت سے محبت کرنے کے باوجود اس عہد کے انسان کی تقدیر سے دوچار ہے یعنی وہ اس معاشرے سے اس طرح پیوست نہیں ہے کہ جس طرح ایک عام آدمی کو پیوست ہونا چاہیے وہ معاشرے سے اجنبی ہوتے ہوئے معاشرے سے قریب ہے اس کی اجنبیت بغاوت میں تبدیل نہیں ہوتی روایت کے احترام کے ساتھ اس سے انحراف کا ایک قدم بن جاتی ہے۔ رسا کا مسئلہ زنجیرِ ہمسائیگی ہے اس کا شخص اور شاعر دونوں اس زنجیرِ ہمسائیگی میں بندھے ہوئے ہیں۔ ابھی ہمارا یہ فنکار اجنبیت اور اپنائیت کی کشاکش سے باہر نہیں آ سکا ہے۔

میں نے سوچا تھا اس اجنبی شہر میں زندگی چلتے پھرتے گزر جائے گی
یہ مگر کیا خبر تھی تعاقب میں ایک نادیدہ زنجیرِ ہمسائیگی

اب شاعری میں زمانہ اجتماعی جاہ و جلال کے اظہار کا نہیں ہے نئی غزل نئے معاشرتی ڈھانچے کا ایک داخلی عکس بھی پیش کرنا چاہتی ہے پچھلی صدی سے یورپ کی شاعری میں جدید حسیّت اور قدیم طرزِ احساس میں ایک کشمکش رونما ہوئی ہے ہمارے ہاں بھی شاعری صرف ایک تمدّنی دھارے سے یا ایک روایت سے رشتہ جوڑ کر مشکل ہی سے کی جا سکتی ہے رسا چغتائی ایک روایت اور ایک تمدّنی معاشرے کا شاعر ضرور ہے لیکن وہ اس روایت سے اپنے آپ کو علیحدہ بھی محسوس کرتا ہے اور اس سے آزاد بھی ہونا چاہتا ہے۔

عجب میرا قبیلہ ہے کہ جس میں
کوئی میرے قبیلے کا نہیں ہے

شاعر کو اپنے عہد کی آب و ہوا میں رہنا پڑتا ہے فلسفہ کی طرح شاعری کا

تعلق بھی موجودہ سچویشن سے ہوتا ہے مثلاً عشق ہی کو لے لیجیے ہماری روایتی فکر میں عشق کو اعلیٰ ترین مقام حاصل ہے یعنی اس ساری کائنات کا ظہور عشق ہی کے باعث ہوا ہے۔ عیسائیوں کی روایت میں بھی عشق کو ایک عظیم مقام پر رکھا گیا ہے۔ کیر کے گار کہتا ہے کہ عشق ہی انسان کو خدا کے لیے قابلِ قبول بناتا ہے عشق ہی جلال بخشتا ہے اور عشق ہی جمال۔ معرفت ختم ہو جاتی ہے عشق ختم نہیں ہوتا۔ محبت زندگی کی آخری شارح بن کر سامنے آتی ہے محبت آدمی کو دانش اور حکمت کا مرکز بنادیتی ہے لیکن محبت وہ ہے جو خود کبھی کچھ اور نہیں بنتی۔

ہماری روایتی فکر عشق کو عظیم بتاتی ہے غالب اُسے دماغ کا خلل سمجھتا ہے اور فراق صاحب اسے ولولے اور وسوسے میں تقسیم کرتے ہیں رسا صرف عشق کی واقعیت پر زور دیتا ہے روایتی فکر اس موقع پر رسا سے کہہ سکتی ہے

"رسا صاحب، روایت کا احترام اور پھر اس روایت سے انحراف آپ کی تقدیر ہے لیکن یہ انحراف بہت ہلکا انحراف ہے جدید عہد کی دہشت ناک اور خوف آمیز فضا میں یہ انحراف اتنا کم ہے کہ یہ انحراف روایت کے راستے پر چلتا ہوا ایک چراغ معلوم ہوتا ہے یعنی یقین کی سڑک کا ایک اور اسٹریٹ لیمپ۔"

جدید فکر کے لیے محبت کی واقعیت ایک اہم مرحلہ ہے کیر کے گار نے تو کہا ہے کہ محبت خواب کا جوہر ہے محبت کی واقعیت کے سلسلے میں سارتر بھی ایک نیا نقطۂ نظر رکھتا ہے وہ یہی کہ محبت بھی ایک خوش فہمی ہے میں سمجھتا ہوں کہ میری محبوبہ مجھ سے محبت کرتی ہے اس لیے میں اس سے محبت کرتا ہوں اور دوسری طرف میری محبوبہ اس غلط فہمی میں مبتلا ہوتی ہے کہ میں اس سے محبت کرتا ہوں اس لیے وہ بھی مجھ سے محبت کرتی ہے اس دُہری غلط فہمی کو

سارتر Bad Faith کہتا ہے لیکن کارل یاسپرس کہتا ہے کہ وہ شخص قطعاً محبت نہیں کرتا جو صرف بنی نوع انسان سے محبت کرتا ہے محبت دراصل وہ کرتا ہے جو کسی خاص شخص سے محبت کرتا ہے۔ رسا چغتائی محبت کو اپنی جگہ ایک واقعہ سمجھتا ہے اور یہی زاویہ اس کی فکر کو جدید بنا دیتا ہے محبت کی واقعیت کا حال یہ ہے کہ ماخیل کے قول کے مطابق محبت کوئی قدر نہیں ہے لیکن کوئی قدر ایسی بھی نہیں ہے جس میں محبت شامل نہ ہو۔ رسا کی شاعری پر کہیں کہیں غالب، یگانہ، فراق اور جگر مرادآبادی کے لہجہ کی پرچھائیں نظر آتی ہے لیکن یہ روایت کی ایک ایسی گونج ہے جس کے بغیر غزل کے مصرعوں کی موسیقی اور اس کے امیج میں تہہ داری پیدا نہیں ہو سکتی وہ اپنے بہت سے ہم عصروں کی طرح ماش کی بڑیاں ہاتھ میں لے کر اتراتا نہیں وہ روایت کے جُھٹ پٹے میں اس طرح رہتا ہے کہ ہم اس کا چہرہ پہچان سکتے ہیں۔

ایک تو جانگسل ہے تنہائی
اس پہ ہمسائیگی قیامت ہے

چور دل کا کسی دریچے سے
ایک دن چشمِ تر میں آئے گا

جہاں تم ہو وہاں سایہ ہے میرا
جہاں میں ہوں وہاں سایہ نہیں ہے

رسا چغتائی کی شاعری میں تشبیہیں کم اور استعارے زیادہ ہیں اس لیے کہ رسا کی شاعری کا تعلق معلوم دنیا سے ہے اور معلوم حقیقتوں کے بارے میں تشبیہیں کم اور استعارے زیادہ اثرانگیز ہوتے ہیں مگر یہ معلوم دنیا رسا کی شاعری میں بولتی ہے اور اہم بات یہ ہے کہ ہم عصروں کی طرح بولتی ہے۔ کارل یاسپرس ہی نے کہیں لکھا ہے کہ مشاہدات کی دنیا کو فنونِ لطیفہ بولنا سکھا دیتے

ہیں۔ رسا کے یہاں مشاہدات کی دنیا ہمعصروں کی زبان میں بولتی ہے اور وہ بھی ایک مشرقی آدمی کے لہجے میں۔

رسا چغتائی کی مشرقیت کا ایک اور اظہار چھوٹی بحروں کے انتخاب سے ہوتا ہے عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ چھوٹی بحر میں اچھا شعر نکالنا ہمارے ہاں کمال کی دلیل سمجھا گیا ہے چھوٹی بحریں رسا چغتائی کے آرٹ کا نمایاں حصہ ہیں، چھوٹی بحروں میں رسا نے بہت اچھے شعر کہے ہیں چھوٹی بحروں کے بارے میں عسکری صاحب نے ساری باتیں بتا دی ہیں مگر اصل بات یہ نہیں بتائی کہ چھوٹی بحروں کی سب سے زیادہ نمایاں خصوصیت اس کی مشرقیت ہے جاپان کی ہائیکو سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ چھوٹے سے کینوس پر اتنے زیادہ Tone اور اتنے زیادہ Nuances ایران کی غزل میں اور ہماری غزل میں ملتے ہیں۔

یگانہ کی طرح رسا بھی چنگیزی ہے مگر لہجہ میں کڑواپن نہیں ہے سوائی مادھوپور کا رہنے والا یہ شخص اب ہمارے شہر کا مشہور درویش ہے چاروں طرف پہاڑ اور بیچ میں اس کا قصبہ تھا آج بھی اس کے چاروں طرف پہاڑ ہیں اور بیچ میں اس کا قصبہ ہے اس کی شاعری اس قصبہ سے طلوع ہونے والے چاند کی طرح ہے جس کے سامنے ایک بیکراں رات ہے شاعرانہ علم کی بیکراں رات، اس کے دکھ چاند کی طرح چمکتے ہیں اور ہمارے آس پاس گھومتے رہتے ہیں جو لوگ انھیں دیکھتے رہتے ہیں ان کی رائے بھی ملاحظہ کیجیے۔

ایک بزرگ کہتے ہیں کہ جہاں ہر طرف تمثیلوں اور علامتوں کا مجنونانہ استعمال جاری ہے وہاں رسا چغتائی کی شاعری سے ہمیں ایک سکون میسّر آتا ہے جدید شاعروں کی ہیجان انگیز شاعری اور اس کے پاگل پن سے تھوڑی دیر کے لیے نجات مل جاتی ہے اور اگر رسا کی شاعری میں کبھی کوئی انوکھا اور اجنبی امیج آ بھی جاتا ہے تو یہ رسا کی شاعری کے پُر سکون ماحول پر ایک متضاد لہر کا کام کرتا ہے۔ اس کے سکون میں خلل نہیں ڈالتا البتہ یہ سچ ہے کہ رسا چغتائی کی شاعری

ہمارے سماجی اندھیروں کو دُور نہیں کر سکتی۔

آپ ان بزرگ کا نام سُننا چاہتے ہوں تو عرض کر دوں یہ بزرگ پروفیسر احمد علی تھے۔

اب شہر کے ایک مشہور نقاد کی رائے سُن لیجیے وہ کہتے ہیں کہ مرزا غالب پہلا Outsider تھا اور رسا چغتائی آخری Outsider ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ انھیں یہ خیال نہیں کہ غالب ہو یا رسا چغتائی بہر حال دونوں شاعر ہیں اور شاعر کے لیے حکومت اور معاشرہ دونوں ہاتھوں میں لپٹے ہوئے دستانوں کی طرح ہوتے ہیں اور شاعر ان دستانوں کو اُتار کر پھینک بھی سکتے ہیں، سوال یہ ہے کہ کیا مرزا غالب یا رسا چغتائی نے Outsider ہونا تو بالکل ہی علیحدہ بات ہے معاشرے کو دستانوں کی طرح اُتار کر پھینک دیا ہے، میں یہ کہوں گا نہیں، ہماری اردو غزل میں تاریخ کا یہ موڑ ابھی نہیں آیا یورپین ملکوں میں شاعر کا تصوّر یہی تھا کہ شاعر عاشق ہوتا ہے یا درویش، صوفی ہوتا ہے یا درباری یا محبِ وطن لیکن بادلیر نہ عاشق تھا، نہ درویش؛ نہ صوفی، نہ درباری اور نہ محبِ وطن لیکن ذرا ٹھہریے میں اس نقاد کا نام بھی آپ کو بتاتا چلوں جن کی رائے میں غالب پہلا اور رسا آخری Outsider ہے یہ ہمارے شہر کے مشہور نقاد سلیم احمد ہیں تو میں یہ عرض کر رہا تھا کہ بادلیر ایک باغی شاعر تھا بادلیر نے اپنے پڑھنے والوں سے جو رابطہ قائم کیا وہ اس بنیاد پر تھا کہ بادلیر ان کی زندگی کی وہ تصویر دکھائے گا جو بہت گھٹیا اور بہت حقیر ہونے کے باوجود بہت عظیم ہوگی لوگوں نے اپنی شخصیت کا وہ حصّہ جو حقیر سمجھ کر چھپا رکھا تھا یا ذلیل سمجھ کر قابلِ اظہار نہیں سمجھا تھا بادلیر نے اُسی حصّہ کو ان کے سامنے پیش کر دیا بادلیر اپنی شاعری میں یورپ کی معاشرتی زندگی کے تاریک رُخ کو پیش کر رہا تھا۔ یورپ میں شاعر اپنے کلچر کا باعزت نمائندہ نہیں رہ گیا تھا۔ بادلیر نے شاعری کی اس پوزیشن کو قبول کر لیا اور اس Outsider میں جو اجنبیت کا احساس تھا وہ اس نے اپنی

روایتی زبان میں پیش کیا لیکن جدید تغزل کی بنیاد یورپ میں دراصل راں بو نے رکھی وہ یورپین معاشرہ کا Outsider تھا جس کی شاعری ایک آوارہ گرد کی شاعری ہے جس کے یہاں مکمل سکھ اور شانتی کی تصویر ایسی دو سفید بہنیں ہیں جو ایک بچے کے سر میں جوئیں دیکھ رہی ہیں اور اس بچے کی معصومیت ایک اجنبی ماحول میں اپنا اظہار کر رہی ہے۔ جدّت اور روایت کے درمیان ایک جدلیاتی عمل یورپ کے تقریباً تمام مشہور شاعروں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں ٹی ایس ایلیٹ، میلارمے، پال ویلری، رِلکے، کاسی مودو، لورکا کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی شاعری اسی طرح کے جدّیاتی عمل سے گزر رہی ہے ہمارے معاشرے میں تھوڑے بہت Outsider میراجی اور منٹو تھے یہ لوگ بھی جس حد تک Outsider تھے اس میں راشد صاحب بھی اضافہ نہیں کر سکے ان لوگوں کے ہاں بھی صرف جنسی معاملات میں Outsider کا یہ چہرا نظر آتا ہے بات یہ ہے کہ روایت سے انحراف غالب نے بھی کیا تھا رساچغتائی نے بھی کیا ہے ہاں البتہ میں یہ کہہ سکتا ہوں غالب کی طرح رساچغتائی بھی وحدت الوجودی ہے ہمہ اوست کا ماننے والا نہیں یعنی وہ کائنات کی وحدت کو تسلیم کرتا ہے اصلِ وجود کی وحدت کو تسلیم کرتا ہے Pantheist یعنی ہمہ اوست کے ماننے والے کی طرح ہر چیز کو خدا نہیں سمجھتا۔

"کُل اسماء کے جامع ہونے کے اعتبار سے کسی میں ظہور نہ تھا اب چونکہ ذاتِ حق نے جامع ہونے کا اعتبار سے ظہور فرمانا چاہا اور مظہر و ظاہر میں مناسبت ضروری یا مستحسن ہے اس لیے اس مظہریت کے لیے آدم علیہ السلام کو بنایا تاکہ وہ ذات حق کا مرآۃ (آئینہ) بن سکیں۔"

(خصوص الکلم فی حلِ فصوص الحکم: مولانا اشرف علی تھانوی)

اس بیان سے کم سے کم اس مسئلے پر روشنی ضرور پڑتی ہے کہ وحدت

الوجود انسان کو خدا نہیں سمجھتا اس کا آئینہ سمجھتا ہے۔ مجھے فرانزمارک کی ایک پینٹنگ یاد آ رہی ہے جس کا عنوان ہے جنگل کا ہرن یہ تصویر مجھے بہت پسند ہے فرانزمارک بھی یورپ کے ان چند مصوروں میں سے ہے جو فطرت کے لیے بڑی مذہبی کیفیت رکھتے ہیں بلکہ ہمہ اوست یعنی Pantheism کا ماننے والا ہے اُس نے اپنی اس تصویر میں ہرن، اونٹ اور جنگل کو وجود کی ایک وحدت میں پرُو دیا ہے ایک خوبصورت روحانی وحدت میں۔ انسان جنگل اور جانور سب تخلیق کی پُر اسرار وحدت میں کھوئے ہوئے ہیں۔ فرانزمارک ایسا لگتا ہے ایک جنتِ گم گشتہ کا خواب دیکھ رہا ہے جہاں انسان گناہوں سے نجات پا کر ایک دن ضرور چلا جائے گا۔ ماکاوسکی کی ایک اور تصویر ہے۔ بچے جاپانی قندیلوں کے ساتھ ماکاوسکی کے خیال میں بچوں میں روح کی جو سادہ اور معصوم لہریں رونما ہوتی ہیں وہی اصل حقیقت ہیں اور یہی معصوم اور سادہ حقیقتیں تمام بچوں کسانوں اور مزدوروں میں ہوتی ہیں اس کے اظہار کے لیے ماکاوسکی نے بڑے سادہ اور معصوم رنگ اور صورتیں اپنائیں اس تصویر میں ایک خوبصورت کمرے کے بیچ ایک میز رکھی ہوئی ہے جس کے چاروں طرف کرسیوں پر رنگ برنگی ٹوپیاں پہنے ہوئے معصوم بچے بیٹھے ہیں چھت سے جاپانی قندیلیں لٹکی ہوئی ہیں جن کی رنگ برنگی روشنیاں ان کے سروں پر چمک رہی ہیں۔ تیسری ایک اور تصویر ہے جو رسا چغتائی نے بنائی ہے یہ تصویر بھی مجھے بہت پسند ہے۔

میرا اک چھوٹا سا گھر ہے
گھر کے اندر ایک شجر ہے
ایک شجر ہے جس کا سایہ
ننگے پاؤں ننگے سَر ہے
میرا تعاقب کرنے والی
اک انجانی راہ گزر ہے

ہر دامن ہے وقت کا دامن
ہر دامن میں گردِ سفر ہے
میرے بچے پسول سے بچے
کن شانوں پر میرا سَر ہے

اب آپ بتائیے ان تینوں تصویروں میں سے بہتر کس کی تصویر ہے فرانز مارک کی تصویر، ماکاوسکی کی تصویر یا رسا چغتائی کی تصویر۔ اس کا جواب ہمارے آرٹ کے نقاد نہیں دے سکتے اس لیے کہ وہ جب غالب کا کلام پڑھتے ہیں تو انہیں صادقین کی تصویریں یاد آتی ہیں اور جب فرانز مارک کی تصویر دیکھتے ہیں تو رسا چغتائی کی شاعری یاد نہیں آتی۔

شاعری ہمارے باطن کا اظہار ہے

شاعری ایک روشنی ہے اور اس روشنی کو گھر مہیا کرنا شاعر کا کام ہے۔ اس روشنی میں شاعری کا احساس اس کا جذبہ اور اس جذبے کو موسیقی اور تصویر میں ڈھالنے کی قوت ضرور کارفرما ہوتی ہے لیکن خیال اور احساس کی وحدت اس احساس کا جگمگانا ہے۔ خیال اور احساس کا تعلق اپنے عہد کی ہئیت سے بھی ہوتا ہے ہر عہد کی ہئیت اپنے عہد کے علوم و فنون سے متاثر ہوتی ہے۔ ہم پاکستان کے قیام سے اب تک ایسا لگتا ہے کہ عصری آگہی سے خائف ہیں اور عصری آگہی کو قبول بھی کرنا چاہتے ہیں۔ ہم اپنی روایات پر یقین رکھتے ہیں مگر ان سے گریز کرنے کی خواہش بھی ہمارے اندر موجود ہے مگر کچھ اس طرح کہ روایت سے بغاوت بھی ہو جائے لیکن بغاوت بہت زیادہ بغاوت نہ ہو اور روایت بہت زیادہ روایتی نہ ہو۔ ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ ہمارے بعض ہم عصر شاعروں میں روایت اور جدیدیت کا بڑا خوبصورت امتزاج ملتا ہے جیسے روایت اور جدیدیت دو سگی بہنیں ہوں جن میں لڑائی ہو لیکن شاعر نے ان دونوں میں میل کرا دیا ہے۔ روایت سے ملی ہوئی آگہی اور نئی زندگی میں بڑا فاصلہ ہے قطبین کا فرق ہے سر سیّد سے پہلے ہماری شاعری میں تصوّف کا چراغ جل رہا تھا۔ روایت کا یہ چراغ ہمیں فارسی شاعری سے ترکے میں ملا تھا۔ تصوف کی اس روایت کی سرحدیں ابن العربی، شنکراچاریہ اور پلوٹینس جیسے مفکروں سے ملی تھیں مگر انگریزوں کی آمد کے وقت اس ذیلی براعظم میں تصوّف اتنا کمزور ہو گیا تھا کہ

کا اظہار ہے جو ہم میں پوشیدہ ہے۔ شاعری فکر اور احساس کی ایک نئی وحدت کا ظہور ہے۔ شاعری انسان کو روح کے اعلیٰ ترین منصب تک پہنچاتی ہے شاعری سچائی کی تخلیقی نگہبانی بھی ہے یعنی جو کچھ انسان کے سامنے روشنی میں آتا ہے شاعر اس کی حفاظت کرتا ہے۔ شاعری میں سچائی چھپتی بھی ہے اور ظاہر بھی ہوتی ہے جیسے عبادت گاہ جو زمین کو گھیرے بھی رکھتی ہے۔ ہمارے پاس کون سی ایسی فکر ہے جس کے شاعرانہ امیج کا اظہار اس عہد کی شاعری میں ہو سکے اس کا جواب عصری آگہی کے حوالہ سے یہ دیا گیا ہے کہ فرائڈ کے نظریات، مارکس کے نظریات، کیر کے گار یا سارتر کی وجودیت اس عہد کا وہ فکری پس منظر ہے جس کے حوالہ سے آج کی شاعری کی جارہی ہے رومانویت کی وہ لہر جو روسو سے شروع ہوئی اس کو بھی ہمارے عہد کی شاعری کے پس منظر میں رکھا جاسکتا ہے مگر ان سب باتوں کے باوجود ہم ایک طرح کی مابعد الطبعیاتی تنہائی کا شکار ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ آہستہ آہستہ روایت ہم سے دور ہو رہی ہے مشرق ہم سے پیچھے جارہا ہے، ہم ایک طرف مشرقی فکر اور دوسری طرف عصری آگہی سے بچنے کے لیے اپنے احساس کو خود رحمی کی نذر کرنا چاہتے ہیں۔ ہماری آج کی شاعری خوبصورت ضرور ہے خواب ضرور دیکھ رہی ہے مگر خواب کی تعبیر سے آنکھ ملانا نہیں چاہتی۔ شاعری کے بعض گوشوں میں لایعنیت کی ہلکی سی آواز بھی سنائی دیتی ہے مگر مغرب کی تہذیب سے پیدا ہونے والی یہ سچویشن اور اس سچویشن سے پیدا ہونے والے احساسات ابھی ہمارے لیے کچھ اجنبی ہیں۔ یہ عہد سائنس اور ٹیکنالوجی کا عہد ضرور ہے مگر ہماری شاعری ابھی سائنس اور ٹیکنالوجی سے پیدا ہونے والے معاشرہ کی زد میں پوری طرح نہیں آئی ہے۔ شاعری تجربات کو ملاتی ہے۔ جزئیات کو سمیٹتی ہے۔ سائنس تجزیہ کرتی ہے۔ آج ہماری شاعری کے سامنے یہ مسئلہ ہے کہ وہ اپنی روایت پر بھروسہ کرے یا مشرق و مغرب کے انجذاب سے کوئی ایسی صورت پیدا کرے کہ جدیدیت کی تازگی ہاتھ آجائے اور

ساری خانقاہوں اور مدرسوں کے مقابلہ میں ایک علی گڑھ یونیورسٹی اس کی تباہی کے لیے کافی ثابت ہوئی۔ یعنی سرسید اور حالی کیا کم تھے کہ اس میں مولانا حالی کا مسدس اور علی گڑھ یونیورسٹی بھی شامل ہو گئی۔ عقلیت پسندی اور عقل سے پیدا ہونے والی مصلحت نے ہمارا رشتہ تصوّف سے توڑ دیا اور تصوّف کے ساتھ ساتھ ہر قسم کے خواب سے بھی توڑ دیا۔ نیاز فتح پوری اسی شاخ کے ثمر تھے۔ انہوں نے بھی شکست و ریخت کی وہ تحریک چلائی کہ تصوّف کا شیشہ چکنا چور ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہئیت کے تجربے شروع ہو گئے۔ یہ ہئیت کے تجربے بھی ایسے ٹوٹے ہوئے شیشوں کی طرح تھے جن میں ہمارے عہد کا زندہ احساس اَن گنت زاویوں سے چمک رہا تھا۔ یہ احساس شاعری کی تنہائی اداسی اور محرومی کے سوا کچھ نہیں تھا۔ قدیم اور جدید زمانے میں ایک بڑا فرق یہ ہوا ہے کہ پہلے شاعری کی بنیاد اخلاقیات پر تھی یعنی شاعری کو مذہب کی ایک علامت کے طور پر قبول کیا گیا تھا مگر اس زمانے میں شاعری اپنا ایک رُخ آسمان کی طرف بھی رکھتی ہے۔

اسی طرح شاعری حقیقت کو اپنے دامن میں چھپاتی بھی ہے اور اسے دیکھنے والے پر ظاہر بھی کر دیتی ہے۔ صورت حال یہ ہے کہ اس وقت ہمارے سامنے فکر کی ایسی کوئی چرخی موجود نہیں ہے جس پر ہم اپنی شاعری کی زبان لپیٹ سکیں۔ اس بات کو آپ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے پاس شاعرانہ احساس کی ایسی کوئی چرخی موجود ہونی چاہیے جس سے فلسفہ کی ڈور برآمد ہو سکے اور ہمارے فکر و احساس کی پتنگ بلندیوں میں اُڑ سکے۔ ڈانٹے کی ڈوائن کامیڈی کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ایک طرح سے سینٹ اکناس کا فلسفہ ہے جو شاعرانہ مترادفات میں ظاہر ہوا ہے ہماری شاعری مابعدالطبعیاتی فکر اور احساس کی علامت کے طور پر سامنے آئی ہے یعنی شاعری ہمارے عہد میں ایک ایسے عہد

روایت کا دامن بھی نہ چھوٹے۔ غیر عقلی عنصر جدید شاعری میں جادو کی طرح سر پر چڑھ کر بولتا ہے اور روایتی شاعری بہت زیادہ معقول ہوتی ہے ان دونوں میں ملاپ کیسے ہو مشکل یہ ہے کہ انسان کی آنکھیں دو ہو سکتی ہیں۔ ذہن دو نہیں ہو سکتے جدید ذہن اور روایتی ذہن کبھی ایک دوسرے سے مل نہیں سکتے جب تک کہ ایک دوسرے کو ختم نہ کر دیں یہ خاتمہ بالخیر فوراً ہو یا بتدریج مگر ایک کا خاتمہ لازمی ہے مغربی تعلیم نے ایک تماشا اور یہ کیا ہے کہ ہماری آنکھیں اور ذہن الگ کر دیے ہیں یعنی ہمارا احساس اور ہماری فکر دونوں الگ ہو گئے ہیں اور شاعری ذہن اور احساس کو وحدت عطا کرتی ہے۔ مثلاً شاعرانہ احساس وقت میں اسیر اشیاء کو ابدیت دینا چاہتا ہے اور اس اضافیت کے عہد میں ابدیت کے کیا معنی؟ ایک مشکل اور یہ آگئی ہے کہ عصری آگہی کا رخ خارج کی طرف ہے یعنی ہمارے طبعی علوم کائنات اور انسان کا مطالعہ خارجی حیثیت سے کر رہے ہیں اور ان سب سے بڑھ کر یہ بات ہے کہ نفسیات کے عقلی نقطۂ نظر نے نفسیات کی بنیاد ان اصولوں پر رکھ دی ہے جن کے نتیجہ میں ہم مذہبی اور شاعرانہ تجربات کی نوعیت کو پوری طرح سمجھ ہی نہیں سکتے۔ شاعری میں تخلیقی ذات اپنا مظاہرہ کرتی ہے یعنی ہمیں حواس کی منضبط دنیا سے نکال کر ایک غیر عقلی دنیا میں پہنچا دیتی ہے مگر ایسی غیر عقلی دنیا میں جو کائنات کے کسی نہ کسی اہم گوشہ کو روشن کرتی ہے۔ انسان کے کسی نہ کسی پہلو کو منور کرتی ہے تجربہ کی ایک نئی سطح آشکار ہوتی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انسان کو شاعری کے ہر اس تجربے سے ماورا لے جاتی ہے جو پہلے ہو چکا ہو۔

اب ہماری شاعری میں وہ قوت کم ہوتی جا رہی ہے جو شاعر کو اور شاعری کے قاری کو تجربات سے ماورا لے جاتی ہے۔ شاعری صرف محبت کی آواز نہیں ہے جہنم سے جنگ کا آغاز بھی کرتی ہے لیکن پاکستان کے قیام سے اب تک ہماری شاعری میں ہجرت کا دکھ تو ضرور ملے گا لیکن تنہائی اور خوف کا احساس

بولنے لگتا ہے۔ انسانی تہذیب کے آغاز ہی پر افلاطون نے کہا تھا کہ چونکہ ابدی خیال احساس کی ہر لمحہ بدلتی ہوئی دنیا سے افضل ہوتا ہے اور فلسفہ کا تعلق خیال سے اور شاعری کا تعلق حواس سے ہوتا ہے اس لیے عقل ہر قسم کے خواب، ابہام، مکاشفہ، واہمہ اور تخیل سے افضل ہوتی ہے۔ فلسفہ شاعری سے افضل ہوتا ہے مگر ہمارے آج کے فلسفیوں نے یہ افلاطونی فکر رد کر دی ہے۔ خیال اور احساس کی ثنویت، حقیقت اور مظہر کی ثنویت ختم کر دی ہے آج ہمارا بڑے سے بڑا مفکر بھی اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ جدید شاعری نے تاریخی حیثیت سے یہ سوال اٹھایا ہے کہ انسان کا بنیادی مسئلہ کیا ہے اور انسان کی بنیادی تقدیر کیا ہے یعنی ہمارے جدید عہد کے شاعر ہمارے سب سے بڑے گواہ ہیں۔ تاریخ سے بڑے گواہ۔ اس کے علاوہ شاعر اپنے عہد سے نبرد آزما بھی ہوتا ہے۔ شاعر ہمیشہ اپنے عہد سے نبرد آزما رہے ہیں۔ آج کا شاعر فطرت اور معاشرہ میں پیوست نہیں ہے بلکہ فطرت اور معاشرے دونوں سے کٹ گیا ہے وہ اجنبیت کا شکار ہے وہ بقیہ انسانیت کو حیرت زدہ آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کیوں کہ یہ بقیہ انسانیت اس کی زبان نہیں سمجھتی اس کی بات نہیں سنتی کسی فلسفی نے سچ کہا ہے کہ شاعر کی طرح فلسفی بھی اجنبیت کا شکار ہے یعنی دونوں ایک دوسرے سے دور بلند چوٹیوں پر بیٹھے ہوئے ہیں مگر دونوں کے لیے سچویشن ایک ہے شاعر فطرت سے دور ہو گیا ہے اور فلسفی وجود اور ہستی کے مسئلوں سے ہماری شاعری عصری آگہی کا عکس نہیں، سائنس کا چراغ نہیں ہے جدید علوم کا علی بابا نہیں ہے۔ آسمانوں سے آگ چُرا کر نہیں لاتی اس دھرتی پر رہتی ہے اور حقیقت کے قلب میں اُترتی ہے۔

شاعری اس مسافر کی حکایتِ خوں چکاں ہے۔ جو جنگ بھی کرتا ہے اور ماتم بھی۔ یہ فرد کی ذاتی جادوگری ہے، عصری آگہی کا سایہ نہیں ہے۔ فرد کی یہ ذاتی جادوگری عصری آگہی کی مرہونِ منت نہیں ہے بلکہ عصری آگہی میں

ایک اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شاعری فکر کے نئے گوشے انسانیت پر کھول
دیتی ہے، عصری آگہی میں یہ اضافہ نامعلوم سے معلوم کی طرف ایک اہم سفر
ہے۔ صرف فرد کا نہیں بلکہ اس فرد کا صرف اپنی تہذیب ہی کا نہیں انسانیت
کا بھی نمائندہ ہے۔ یہی فرد معاشرہ کا باطن ہے معاشرہ کی روح معاشرہ کی
حساسیت ہے فرد کی اس جادوگری میں معاشرہ اور انسانیت کی نئی روشنی طلوع
ہوتی ہے اس کے ہزاروں رنگ ایسے ہیں جن میں اجتماعی شعور اور لاشعور دونوں
کا رنگ شامل ہے اور مایوسیاں گھل مل جاتی ہیں۔

شاعری ایک آسمانی جنون

شاعری شعور سے ہوتی ہے یا وجدان کی دنیا سے ظہور کرتی ہے۔ یونان کے قدیم فلسفی اسے ایک قسم کا آسمانی جنون سمجھتے تھے بعض لوگوں نے اسے ایک قسم کی مرگی بتایا ہے ایک آسمانی مرگی جس میں انسان شعر کہتا ہے۔ افلاطون نے ایک جگہ یہ بھی لکھ دیا ہے کہ شاعر اپنے دماغ سے باہر جا کر شعر کہتے ہیں۔ شاعری ہمیشہ پراسرار سمجھی گئی ہے مگر کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو اسے سراسر شعوری سمجھتے ہیں۔ خواجہ میر درد کا یہ قول تو آپ نے سنا ہوگا کہ شاعری ریاضی کا ثمر ہے مگر آتش کی اس فکر کے باوجود کہ شاعری کا کام لفظوں کے نگینے جڑنا ہے اور شاعر دراصل ایک قسم کا مرصع ساز ہے ہمارے ہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں رہی جنہوں نے شاعری کو نوائے سروش سمجھا اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے کہا کہ شاعری الہام ہے۔ گویا شاعری کے بارے میں سوچ بچار کرنے والے لوگ دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جن کے خیال میں شاعری صرف شعور سے جنم لیتی ہے دوسرے وہ جو یہ سمجھتے ہیں کہ شاعری نوائے سروش ہے۔ ان دونوں قسم کے لوگوں کے درمیان کسی سمجھوتے کا امکان نظر نہیں آتا۔ عقلیت پسند لوگوں نے اور مارکسی نقادوں نے اسے شعوری عمل کہا ہے لیکن وہ لوگ جو عقلیت (Rationalism) کو حرفِ آخر نہیں سمجھتے بلکہ عقل کے علاوہ وجدان کو بھی ذریعۂ علم سمجھتے ہیں اور وجدان کو حیوانوں کی جبلت کے برابر پست مقام نہیں دیتے۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ جمالیاتی عمل بنیادی طور پر وجدان سے

تعلق رکھتا ہے۔ فراق صاحب کہتے ہیں۔

فراق احساس کی ایسی ریاضت
حقیقی شاعری بھی ہے بڑا کام

احساس کی ریاضت سے کیا مراد ہے۔ فراق صاحب کہتے ہیں بڑے سے بڑے شاعر کو یا ہر اس شاعر کو جو حقیقی معنوں میں شاعر ہے کسی نہ کسی داخلی بیماری کا شروع میں شکار ہونا پڑتا ہے۔ اس بیماری سے لڑنا اس کی ادبی زندگی کا مقصد ہوتا ہے۔ اس لڑنے کا مطلب یہ ہے کہ جو شدید اثرات شاعر کی زندگی میں ایک ناقابلِ برداشت انتشار اور جان لیوا کرب پیدا کر چکے ہیں۔ شاعر اس انتشار اور کرب کو وجدان کی مدد سے ہم آہنگی اور سکون میں تبدیل کر دے۔

فراق صاحب کہتے ہیں کہ حسرت موہانی کی عملی زندگی بہت سے اشتراکیوں کے مقابلے میں زیادہ سیاسی رہی ہے لیکن ان کی وجدانی زندگی پر جنسی محبت کا غلبہ رہا ہے۔ جذباتی اور وجدانی طور پر انسانیت اور زندگی کے کچھ آدرش اور مِلّی زندگی کے کچھ مقاصد اقبال پر حاوی رہے ہیں۔ ایسے موضوعات جیسے آزادی، انقلاب اشتراکیت، مساوات، ایک نئی تہذیب کی تخلیق و تعمیر ان سب موضوعات سے لافانی ادب، اُس وقت پیدا ہو سکتا ہے جب شاعر یا ادیب کی وجدانی زندگی اور اس کے جمالیاتی احساس اور فنکارانہ صلاحیتیں ان موضوعات سے پُرخلوص تعاون کر سکیں۔ فن میں پہلا اور آخری سوال خلوص کا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کئی سو برس طویل اردو عشقیہ شاعری میں کامیاب شاعروں کی فہرست میں گنے چُنے نام ہی آتے ہیں۔

میر کے سو دو سو شعر ایسے ہیں (شاید اس سے زیادہ نہیں) جن کی شعریت کو دوسرے عشقیہ شاعروں کے کارنامے نہیں پاتے یہ سب خلوص وجدان کا کرشمہ ہے۔

فراق صاحب نے شاعری کے لیے احساس کی ریاضت، جذبات، وجدان

اور خلوص وجدان کو اہمیت دی ہے۔ عروض، خیال، زبان اور شعور کو نہیں۔ بہر حال شاعری کے ماخذ کے سلسلے میں یہ دو متضاد نقاطِ نظر موجود ہیں۔ فراق نے سچ کہا تھا

میں وہ ہنگامہ ہوں خود مجھ کو نہیں جس کی خبر
پوچھتا پھرتا ہوں یہ شور کہاں ہوتا ہے

اور جہاں تک شاعری کے لیے عروض کی پابندی کا مسئلہ ہے۔ فراق صاحب کے کچھ اشعار یاد آ رہے ہیں وہ سن لیجیے۔

اہلِ رضا میں شان بغاوت بھی ہو ذرا
اتنی بھی زندگی نہ ہو پابندِ رسمیات
پیدا کرے زمین نئی آسمان نیا
اتنا تو لے کوئی اثر دور کائنات
شاعر ہوں، گہری نیند میں ہیں جو حقیقتیں
چونکا رہے ہیں ان کو بھی میرے توہمات
اُٹھ بندگی سے مالک تقدیر بن کے دیکھ
کیا وسوسہ عذاب کا، کیا کاوشِ نجات

شعور اور وجدان کے درمیان ایک مملکت اور ہے جس کی طرف ابھی میرا دھیان نہیں گیا تھا۔ میرا مطلب ہے لاشعور۔ وجدان لاشعور ہی کے خاندان کی ایک چیز معلوم ہوتا ہے۔ وجدان کے علاوہ لاشعور کو بھی شاعری ہی نہیں سارے فنونِ لطیفہ کا ماخذ بتایا گیا ہے مگر جو لوگ شعور کو شاعری کا ماخذ سمجھتے ہیں ان کے لیے وجدان اور لاشعور دونوں خطرناک ہیں۔ تقریباً سارے نفسیات داں یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہیں کہ جبلت اور وجدان کا تعلق شعور سے نہیں ہے۔ ہاں

(Behaviourist) مکتبۂ فکر کے نفسیات دانوں کا نقطۂ نظر مختلف ہے۔ جبلّت کی مدد سے مکڑی جالا بُنتی ہے اور وجدان کی مدد سے ہم شعر کہتے ہیں۔ شعور کی مدد سے ہم چارپائی بُن سکتے ہیں، شعر نہیں کہہ سکتے۔

آرتھر کوئزلر نے تخلیق کے عمل میں شعور یا ریاضت کی پختگی کو (Ripeness) کہا ہے مگر حسنِ اتفاق کو بھی تسلیم کرتا ہے۔ لیکن لاشعور اور وجدان کو شاعری اور تخلیق کے مظاہر کی بنیاد سمجھتا ہے۔ شاعری کو راں بو ایک بیداری کا نام دیتا ہے۔ بقول فراق

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

ہولڈرلن اسے آسمانی بجلی قرار دیتا ہے۔ یہ بجلی شاعر کی روح پر گِرتی ہے۔ اس کے وجدان اس کے شعور اس کے لاشعور پر گِرتی ہے اور پھر لفظوں سے بہنے لگتی ہے۔ جرمنی میں تو ایسے عظیم شاعروں، فلسفیوں اور ادیبوں کی کمی نہیں ہے جو لاشعور کو تخلیقی صلاحیت کا ماخذ سمجھتے ہیں۔ مثلاً ہرڈر، شیلنگ، ہیگل، گوئٹے، نٹشے یہ سارے کے سارے شاعر اور فلسفی لاشعور کو تخلیق کا ماخذ ٹھہراتے ہیں۔ گوئٹے نے کہا ہے انسان زیادہ دیر تک شعور کی حالت میں نہیں رہ سکتا۔ اسے واپس اپنے آپ کو لاشعور میں پھینک دینا پڑتا ہے۔ مثلاً ایک باصلاحیت موسیقار کو لیجیے جو ایک نئی دھن بنا رہا ہو (اس تخلیق میں) شعور اور لاشعور دونوں تانے بانے کا کام کرتے ہیں۔ بہر حال اس لاشعور کی مدد سے فرائڈ نے انسانی زندگی کے اَن گنت مسئلے حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ پلوٹینس کہتا ہے کہ فیلنگ موجود ہوتی ہے اپنے وقوف کے بغیر یہاں مجھے یاد آیا کہ علامہ شبلی نے کہا ہے کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے شعور کے معنی فیلنگ ہیں کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے۔ کروچے تو شاعری کو صرف اظہار کہتا ہے۔ فراق صاحب اسی فیلنگ کے لیے احساس کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ شاعروں، افسانہ نگاروں اور فلسفیوں کے علاوہ

مسخرے اور سائنسدان بھی تخلیقی عمل میں یکساں طور پر شریک ہوتے ہیں۔ شاعر، مسخرے اور سائنسدان تینوں میں تخلیقی صلاحیت کا ظہور ہوتا ہے۔ شاعر اور سائنسدان دو مختلف حقیقتوں میں نقطۂ اشتراک تلاش کر لیتے ہیں۔ سائنسدان کے لیے دریافت کی بنیاد (Analogy) یعنی مماثلت ہوتی ہے اور شاعر کے تخلیقی عمل کا انحصار اس مشابہت کی تلاش اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دو مختلف چیزوں کے درمیان مماثلت، مشابہت ہی سے تشبیہ استعارہ، امیج اور سمبل یعنی علامتیں وجود میں آتی ہیں۔ ہر چیز کے پس منظر میں ایک الگ نظامِ احساس اور نظامِ فکر ہوتا ہے۔ شاعر دو مختلف چیزوں کے مختلف نظامِ فکر یا نظامِ احساس کو پیش کرتا ہے مگر اس طرح کہ ان میں مشابہت اور مماثلت پیدا کر دیتا ہے یا ہم آہنگی پیدا کر دیتا ہے مثلاً ایک نوجوان شاعر کا ایک شعر سنیے

وہ پیش برش شمشیر بھی گواہی میں
کفِ بلند میں اک شاخ یاسمین لایا

پہلے مصرعے میں برش شمشیر کا ذکر ہے، تلوار کے تلازمات بیدار ہو جاتے ہیں مگر دوسرے مصرعے میں شاعر نے شاخ یاسمین کا ذکر کیا ہے۔ شاخ یاسمین اور تلوار میں مماثلت کا ایک پہلو کہیں چھپا ہوا تھا وہ اُجاگر ہو گیا ہے۔ شاخ یاسمین اور تلوار جیسی دو مختلف چیزوں میں شاعر نے نہایت خوبصورت ہم آہنگی پیدا کر دی ہے۔ اصغر گورکھپوری کا خاندانی تعلق حضرت آسی غازی پوری رحمت اللہ علیہ کی خانقاہ کے سجادہ نشین شاہ شاہد علی صاحب سبز پوش مرحوم سے تھا۔ روایت سے مرحوم اصغر گورکھپوری بہت اچھی طرح آگاہ تھے مگر اُنھیں اس شعر میں کفِ بلند پر اعتراض تھا۔ وہ کہتے تھے کفِ بلند میں شاخ یاسمین کیسے آ سکتی ہے اور یہاں کفِ بلند کا کیا جواز ہے۔ میں دراصل انھیں اس کا جواز بتا نہیں سکا تھا خیر یہ بات تو مجھے آرتھر کوئزلر کی کتاب پڑھنے کے بعد ایک دن سوجھی کہ یہ کفِ بلند ایک طرح کا (Handsup) ہے یعنی بچاؤ

کے لیے ہاتھ بلند کر دیے ہیں مگر اس طرح سے بیچارگی کا اظہار بھی کر دیا ہے۔
دو مختلف چیزوں میں جن کے نظامِ احساس مختلف ہوں ان میں امیج، تشبیہ یا
استعارے کے ذریعے مشابہت پیدا کر دینا اور اس طرح کہ ان میں ہم آہنگی پیدا
ہو جائے شاعری ہے۔ اسی طرح سائنسی دریافت بھی ایک نئی مماثلت کی
دریافت ہے ہاں مزاحیہ بات وہ ہے جس میں دو مختلف چیزیں ایک دوسرے سے
ہم آہنگ نہ ہوں بلکہ ٹکر لیں۔ متصادم ہوں، گڈمڈ ہو جائیں اور دھماکہ پیدا کر
دیں، مزاح گویا دو مختلف نظامِ احساس کا تصادم ہے۔ مثلاً اکبر الہ آبادی کہتے ہیں۔

شیخ جی کے دونوں بیٹے با ہنر پیدا ہوئے
ایک ہیں خفیہ پولیس میں ایک پھانسی پا گئے

شیخ جی کے دونوں بیٹے دو مختلف سچویشن میں رہتے ہوئے کتنی مشابہت، کتنی
مماثلت رکھتے ہیں مگر شیخ جی اور خفیہ پولیس ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہو
سکتے۔ اسی طرح خفیہ پولیس کے آدمی اور پھانسی پانے والے میں کوئی ہم آہنگی
نہیں ہوتی بلکہ یہ ایک دوسرے سے متصادم ہیں اسی دھماکہ اور تصادم سے مزاح
اور بوالعجبی پیدا ہوئی ہے مگر اسے شاعری بھی سمجھنا چاہیے کیوں کہ شیخ جی کی
حرکتوں میں اور ان کے بیٹوں کی حرکتوں میں ایک مماثلت بھی ہے ایک
مشابہت بھی ہے لطف کی بات یہ ہے کہ یہ دونوں شیخ جی ہی کے کردار کا سایہ
معلوم ہوتے ہیں۔

مزاح دراصل پیدا اس وقت ہوتا ہے جب کسی اعلیٰ تر چیز کو پست چیز کے
مقابلہ میں گرتا ہوا دکھایا جائے۔ جب روح پر مادہ کی فتح دکھائی جاتی ہے تو ہم
ہنس پڑتے ہیں۔ جب کسی کو ہم زن مرید دیکھتے ہیں، بخیل دیکھتے ہیں تو ہمیں
ہنسی آتی ہے مولیر کے ڈراموں کے مزاح کی کامیابی کا یہی راز معلوم ہوتا ہے اگر
کسی اچھے بھلے آدمی کی ٹوپی ہوا میں اُڑ جاتی ہے تو ہم ہنس دیتے ہیں۔ شاید ہم اعلیٰ
چیزوں کو اعلیٰ روپ میں دیکھنا نہیں چاہتے، کیڑے نکال کر خوش ہوتے ہیں

لیکن خوبصورت چیزوں کی شکست، اعلیٰ آدرشوں کی شکست، عظیم حوصلوں کی شکست انسان میں ٹریجک سنس (Tragic Sense) بھی پیدا کرتی ہے فراق صاحب کے یہاں یہ احساس کتنا نازک ہے۔

گلِ سرشک کو دیکھا ہے میں نے مرجھاتے
فراق پچھلے پہر ملگجے ستاروں میں

خیر جب شاعروں کے ساتھ ساتھ مزاح نگاروں اور سائنسدانوں کی بات چل نکلی ہے تو ذرا آئن اسٹائن کا قول بھی سن لیجیے وہ کہتا ہے کہ مکمل شعور ایک ایسی انتہائی حالت ہے جو کبھی حاصل نہیں کی جاسکتی۔ شعور کے علاوہ نٹشے نے قبل شعور کو تسلیم کیا ہے اور ایک دوسرے صاحب نے اسے ذیلی آگہی بھی کہا ہے۔ یہ ذیلی آگہی یا قبل آگہی کی حالت شعور کی حکمرانی بھی کرتی ہے۔ شعور کی روشنی اور لاشعور کے دھندلکے اتنے آسان نہیں ہیں کہ ہر شخص اس کی پوری آگہی حاصل کر لے۔ ایک آدمی آگیا اور اس نے کولرج کو ایک گھنٹہ تک پنسار کھا اور جب کولرج اپنے کمرے میں آیا تو اسے بڑی حیرت ہوئی کہ وہ امیج جو اسے خواب میں بلکہ نیند میں نظر آرہے تھے اچانک اس کے حافظہ سے محو ہو گئے اور اب اسے اپنی پوری نظم میں صرف آٹھ دس مصرعے یاد رہ گئے اور باقی سارے امیج مٹ گئے جیسے کسی چشمہ کے پانی پر جو عکس ہوتے ہیں وہ سارے کے سارے چشمہ میں ایک پتھر پھینک دینے سے مٹ جاتے ہیں۔ کولرج پھر نظم مکمل کرتا ہے جس میں کہتا ہے۔ جھیل کی دنیا جو اس قدر خوبصورت تھی مٹ گئی اور ہزاروں چھوٹے چھوٹے دائرے پھیلنے لگے۔ ہر چھوٹے دائرے نے دوسرے دائرے کی شکل بگاڑ دی۔ ٹھہر جا اے نوجوان ٹھہر جا اس چشمہ کا پانی ہموار سطح پھر حاصل کر لے گا اور وہ خواب کی دنیا وہ روشنی پھر واپس آجائے گی اور خوبصورت شکلوں کے ٹکڑے کانپتے ہوئے واپس آجائیں گے متحد ہو جائیں گے اور ایک بار یہ جھیل پھر آئینہ بن جائے گی۔

بہرحال اس میں شبہ نہیں کہ شعور سے تخلیقی عمل کی توجیہہ نہیں ہو سکتی چاہے یہ تخلیقی عمل سائنس میں ہو یا شاعری میں یا طنز و مزاح میں شعور کے ساتھ اتفاق کا جزو بھی شریک ہو کر شعور کو. تخلیقی عمل کا ماخذ بننے سے روک دیتا ہے مجھے علی گڑھ کا ایک واقعہ یاد آ رہا ہے جو میں نے کسی باذوق علی گیرین سے سنا تھا وہ کہہ رہے تھے کہ علی گڑھ یونیورسٹی کے مشہور ذہین طالب علم پنٹو نے علی گڑھ یونیورسٹی کی کسی عمارت کی چھت پر اونٹ کو چڑھا دیا تھا۔ "شاعری کے عمل میں اگر کوئی نقاد یا شاعر شعور کو بہت زیادہ اہمیت دینے لگے تو ایسا لگتا ہے کہ اس کی شاعری کی چھت پر اونٹ چڑھ گیا ہے اور اُترنے کے لیے چھت پر دروازہ ڈھونڈ رہا ہے۔ بہرحال اونٹ تو اونٹ ہوتا ہے اگر چھت پر چڑھ گیا تو اُتر نہیں سکتا۔ اونٹ پر بھروسہ نہیں کرنا چاہیے اور اسے چھت پر نہیں چڑھانا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کے معاملے میں شعور پر زیادہ بھروسہ نہیں کرنا چاہیے۔ مگر وجدان کو بھی شاعری کے ایک تخلیقی عمل کا ماخذ بنانا ایسا ہی ہے جیسے اونٹ کو ریگستان میں چھوڑ دینا جہاں سے پھر اس کا سراغ نہیں مل سکتا۔ بہرحال میں اونٹ کو چھت پر چڑھانے کی بجائے ریگستان میں چھوڑ دینا بہتر سمجھتا ہوں۔ فراق نے سچ کہا تھا۔

فراق انسان سے کیا فیصلہ ہو کفر و ایمان کا
یہ حیرت خیز دنیا جب خدا بھی ماسوا بھی ہو

انسانیت اور ادب

کسی مفکر کا قول ہے کہ انسان کا مستقبل انسان ہے اگر آپ کسی بچے کو مسکراتا ہوا دیکھ کر خوش ہو رہے ہوں تو یہ سمجھ لیجیے کہ آپ کو انسانیت سے محبت ہے۔ ادب میں انسانیت کو ایک اعلیٰ قدر کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ ایک نقاد نے سعادت حسن منٹو کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "منٹو کا ایک بھی افسانہ ایسا نہیں ہے جس میں انسانیت کے دل کی دھڑکن نہ سنائی دیتی ہو۔"

اسے اگر اپنے کرداروں کے دلوں کی گہرائی میں بھی کوئی روشنی کی کرن بھی نظر آجاتی تھی تو وہ اسے اُجاگر کر دیتا تھا۔ یہ کام بھی اس نے بڑی جرأت سے کیا ہے۔ اس کے کرداروں میں ہر قسم کے لوگ ہیں لیکن عسکری صاحب کہتے ہیں کہ وہ مسکراتے ہوئے ان سے یہ کہتا ہے کہ اگر تم چاہو بھی تو بھٹک کے بہت دور نہیں جا سکتے اور ممتاز شیریں کے وہ جملے تو آپ کو یاد ہی ہوں گے کہ منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری، وہ آدم خاکی ہے وہ وجودِ خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل و خون وغیرہ کے باوجود خدا نے نوری فرشتوں کو حکم دیا تھا کہ اس کے سامنے سجدہ کریں۔

ادب میں ایسی انسانیت آپ کو دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملے گی مثلاً راجندر سنگھ بیدی کے یہاں "ایک چادر میلی سی" اور "بھولا" جیسی کہانیوں میں........ "بھولا" میں راجندر سنگھ بیدی نے انسان کی

معصومیت کی تصویر بھولا کی معصومیت میں دکھائی ہے۔ جس شخص نے یہ کہانی بیان کی ہے بھولا اس کا پوتا تھا۔ بیان کرنے والا کہتا ہے۔

"بھولا ابھی تک نہ سویا تھا اس نے ایک چھلانگ لگائی اور میرے پیٹ پر چڑھ گیا۔ بولا " باباجی! آج آپ کہانی نہیں سنائیں گے کیا؟"

"نہیں بیٹا" میں نے آسمان پر نکلے ہوئے ستاروں کو دیکھتے ہوئے کہا۔ "میں آج بہت تھک گیا ہوں ..... کل دوپہر کو تمھیں سناؤں گا۔"

جب بھولے نے کہانی سننے کی بہت فرمائش کی تو کہانی بیان کرنے والا کہتا ہے۔ "بھولے ..... میرے بچے" میں نے بھولے کو ٹالتے ہوئے کہا "دن کو کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔" لیٹتے ہوئے میں نے بھولے سے کہا، اب اگر کوئی مسافر راستہ کھو بیٹھے تو اس کے ذمہ دار تم ہو گے اور میں نے بھولے کو دوپہر کے وقت سات شہزادوں اور سات شہزادیوں کی ایک لمبی کہانی سنائی۔"

بیدی نے اس سارے قصّے کا جو نقطۂ عروج بنایا ہے اس میں بچے کی معصومیت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ بھولے کے ماماجی آنے والے تھے، رات ہونے لگی اور جب ماماجی گھر نہیں آئے تو بھولا یہ سمجھا کہ دن میں کہانی سننے کی وجہ سے ماموں جان راستہ بھول گئے چنانچہ گھر والوں کو بتائے بغیر وہ انھیں ڈھونڈنے نکل گیا۔ اس کہانی میں کہانی نگار بچے کی معصومیت اور اس کی سماجی ذمہ داری کا احساس دونوں دکھائے گئے ہیں۔

انسانیت کا تصوّر دراصل روحانیت کی اعلیٰ قدروں ہی کا پرَتو ہے۔

یورپ کے مفکر اس بات کو مانتے تھے کہ انسان کا تصوّر یا انسانیت کا Essence پہلے سے موجود ہوتا ہے اس کا وجود بعد میں ظاہر ہوتا ہے یہی تصوّر اسلامی تہذیب میں شیخ اکبر کا بھی ہے لیکن مغرب کے جدید مفکروں میں سے کچھ مفکر یہ سمجھتے ہیں کہ انسان کا وجود پہلے ہوتا ہے اور اس کا جوہر بعد میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ تصوّر وجودیوں کا ہے۔ وجودی مفکر یہ سمجھتے ہیں کہ وجودیت بھی ایک انسانیت ہے۔ انسان کی یہ انفرادی اور اجتماعی ذمہ داری ہے کہ انسان کا انتخاب اور اس کا فیصلہ نہ صرف اس کے اپنے لیے بلکہ معاشرے کی بھلائی کے لیے ہو۔ دوسرے لفظوں میں انسان پہلے سے کوئی بنی بنائی چیز نہیں ہوتا بلکہ اپنے فیصلے اور اپنے عمل سے اپنی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔ اسے اخلاقی فیصلے کرنے ہوتے ہیں۔ انسان کی آزادی ذمہ دارانہ آزادی ہوتی ہے۔ انسان کو کسی فیصلے پر پہنچنے کے لیے پوری ذمہ داری سے کام لینا پڑتا ہے۔ نتائج کی پوری ذمہ داری قبول کرنی پڑتی ہے۔ سارتر کہتا ہے کہ انسان کو ہم اس کے Commitment ہی سے پہچانتے ہیں۔

کاکتو کی ایک کہانی Round the world in 80 hours کا ایک کردار ہوائی جہاز میں بیٹھ کر بلند پہاڑوں سے اوپر اُڑتے ہوئے کہتا ہے "انسان عظیم ہے۔" دوسرے انسانوں کی ایجادات کو دیکھ کر یہ سمجھنا کہ انسان عظیم ہے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انسان کی عظمت اس بات میں نہیں ہے کہ اس نے نئی نئی ایجادات کی ہیں یعنی اس طرح کا انسان ہونا کوئی مقصود بالذات چیز نہیں ہے۔ انسان ہمیشہ اپنے باہر ہوتا ہے یعنی آپ کو کھو کر دوبارہ اپنے آپ کو پاتا ہے اپنے آپ سے ماورا مقاصد کا حصول اور اس کی جدوجہد ہی سے انسان وجود پذیر ہوتا ہے۔

ادب کا تعلق بھی انسانیت کے اسی تصوّر سے ہے کہ انسان کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ وہ اپنے آپ سے بلند ہونا چاہتا ہے۔ شاعری ہو یا کہانی یا ناول

ادب کی ہر صنف سے انسان کی یہ بنیادی خواہش جھلکتی ہے۔ اونامونو کی طرح عسکری صاحب بھی تجریدی تصورِ انسانیت سے نکل کر آدمی کے تصور کی طرف جانا چاہتے ہیں۔ اس سے ان کی مراد یہی ہے کہ آدمی کو کسری تصورات سے نکل کر پورا آدمی بننا چاہیے اور ادب میں بھی اس پورے آدمی کو پیش کرنا چاہیے۔

ترجمہ ایک مشکل فن ضرور ہے

مترجم کو دو زبانوں میں قدرت ہونی چاہیے اور پھر ترجمہ کرنے کی غیر معمولی صلاحیت بھی۔ اگر ترجمہ کرتے وقت پڑھنے والے کا خیال نہ رکھا جائے تو ترجمہ ہرگز کامیاب نہیں ہو سکتا مثلاً حیدر آباد دکن میں ایک دارالترجمہ تھا جس میں فلسفہ، سائنس، تاریخ اور مختلف علوم کے ترجمے کیے گئے ہیں لیکن ترجمے کی زبان میں سادگی کا خیال نہیں رکھا گیا اس لیے حیدر آباد دکن کے ترجمے بیشتر ناکام ہو گئے۔

کانٹ کی مشہور کتاب "The Critique of Pure Reason" کا بھی اردو ترجمہ ہوا ہے اسی طرح دانتے کی "طربیہ خداوندی" اور ارسطو کی "بوطیقا" کے بھی ترجمے ہو چکے ہیں۔ لاہور میں ایک صاحب نے طالسطائے کے مشہور ناول "War and Peace" کا بھی ترجمہ کر دیا ہے۔ سلیم الرحمٰن صاحب نے ہومر کی "ایلیڈ" کا بھی ترجمہ کیا ہے۔

قرآن مجید کے بہت اچھے ترجمے بھی ہو چکے ہیں۔ جن علمائے کرام نے یہ ترجمے کیے ہیں ان میں مولانا شاہ رفیع الدّین صاحب، مولانا احمد رضا خان صاحب، مولانا اشرف علی تھانوی صاحب اور مولانا ابوالاعلیٰ مودودی صاحب کے اسمائے گرامی سے کون واقف نہیں۔

قرآن کریم کے ان ترجموں کے علاوہ غیر ملکوں کے عظیم ادب رامائن اور مہابھارت کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ علمائے کرام کے علاوہ ادیبوں نے

غیر ملکی زبانوں کے عظیم ادب کا ترجمہ کیا ہے ان میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عابد حسین، عزیز احمد، حسن عسکری اور ڈاکٹر جمیل جالبی بہت نمایاں ہیں۔ حسن عسکری صاحب نے میلول کے ناول "موبی ڈک" اور استاں دال کے ناول "سرخ وسیاہ" کا ترجمہ کیا ہے۔

اردو کی جن کتابوں کا ترجمہ غیر ملکی زبانوں میں ہوا ہے ان میں شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" بھی شامل ہے۔ کراچی کے ایک ادبی جلسے میں، میں نے اس چینی مترجم کو دیکھا ہے جس نے شوکت صدیقی کے ناول "خدا کی بستی" کا ترجمہ چینی زبان میں کیا ہے۔

اردو زبان میں ترجمے کا کام خاصہ ہو چکا ہے لیکن اب بھی بہت کچھ باقی ہے۔ مثلاً دور کیوں جائیے مرزا عبدالقادر بیدل اور مرزا غالب کے فارسی کلام کا اب تک اردو میں ترجمہ نہیں ہوا ہے اب اس کلام کے اردو میں ترجمہ کی اس لیے بھی ضرورت ہے کہ فارسی سے واقف حضرات کی تعداد کم سے کم ہوتی جارہی ہے۔

سوال یہ ہے کہ آخر ترجمے کے فن کو اس قدر مشکل کیوں سمجھا جاتا ہے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فلسفہ اور سائنس کی تکنیکی الفاظ اور اصطلاحیں موجود نہیں ہیں ان کا ترجمہ کرنا آسان کام نہیں ہے اور یہ کام چند افراد کی ذمہ داری سے نہیں بلکہ اداروں کی ذمہ داری کے سپرد کیا جاسکتا ہے۔ فلسفہ اور سائنس کی کتابوں کے ترجمے تو مشکل ہوتے ہی ہیں بلکہ ان علوم میں سے بیشتر کے ترجمے بڑے بڑے بورڈ شاید کرلیں چند افراد کر ہی نہیں سکتے۔ سوال یہ ہے کہ یہ ذمہ داری کون لے گا، رہ گئے افسانے اور کہانیاں تو ان کے ترجمے تو آئے دن ہمارے ماہناموں میں چھپتے ہی رہتے ہیں لیکن مشاہیر کے عظیم تخلیقی ادب کے ترجمے کہیں نظر نہیں آتے ہاں اگر کچھ ترجمے نظر آتے ہیں تو وہ مظفر علی سیّد، صغیر ملال اور آصف فرّخی کے ترجمے ہوتے ہیں ان میں خاص طور پر ڈی ایچ

لارنس کے فن پر مظفر علی سید نے بہت معتبر کام کیا ہے شاعری کے اچھے خاصے ترجمے کیے گئے ہیں۔ ان میں فرانسیسی شاعروں کے ترجمے خاص طور پر بادلیر، راں بو، (جہنم کا موسم) اور سینٹ جان پرس کی نظم "ہوائیں" کا ترجمہ پسند کیا گیا۔ رلکے کے نوحوں کا ترجمہ ہادی حسین صاحب نے کیا ہے اسی طرح اور دوسری غیر ملکی زبانوں کے ترجمے خاص طور پر نظموں اور کہانیوں کے ترجمے کیے گئے ہیں۔

تو پھر سوال یہ ہے کہ ترجمہ کرنا آخر مشکل کیوں ہے؟ مشہور ہے کہ شاعری کا ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ جب شاعری کا ترجمہ کیا جاتا ہے تو جو چیز ترجمے میں رہ جاتی ہے وہ خود شاعری ہوتی ہے۔ رابرٹ فراسٹ کا خیال تھا کہ شاعری وہی تو چیز ہے جو ترجمے میں رہ جاتی ہے۔ شیلے خود بڑا اچھا مترجم تھا مگر کہتا تھا کہ اصل متن اور ترجمے میں مطابقت ہو ہی نہیں سکتی کیوں کہ شاعری دراصل الفاظ میں نہیں بلکہ الفاظ کے تلازمات میں ہوتی ہے۔ ترجمہ کرتے وقت اصل زبان کے لفظ نہیں آتے اس لیے شاعری ان الفاظ کے ساتھ ہی اصل زبان میں رہ جاتی ہے۔ شاعری میں اس زبان اور اس کلچر کی روح ہوتی ہے جس زبان میں شاعری کی جاتی ہے۔ اس کا دوسری زبان میں ترجمہ اس لیے ناممکن ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دوسرے کلچر سے ہوتا ہے۔

شاعری کا ترجمہ یوں بھی مشکل ہوتا ہے کہ شاعری میں موسیقیت کے علاوہ ایک پراسراریت بھی ہوتی ہے اگر متن کا خیال رکھا جائے تو اسلوب ہاتھ نہیں آتا اور اگر اسلوب پر توجہ کی جائے تو معانی دامن چھڑا کر بھاگ نکلتے ہیں۔

چنانچہ اطالوی زبان کی ایک کہاوت ہے کہ ترجمہ کرنے کا مطلب ہے دھوکہ دینا۔ انگریزی میں اس کے لیے Betray کرنا کہا گیا ہے۔ ہرچند کہ مترجم بہت بڑا ماہر لسانیات ہو، زبان پر اصل مصنف سے زیادہ قدرت رکھتا ہو، مترجم معانی کے ہر رنگ اور ہر (Shade) پر حاوی ہو لیکن ترجمہ میں اصل

خیال کو بگڑ جانے سے بچا نہیں سکتا کیوں کہ زبان صرف خیال کے ابلاغ کی مشین نہیں ہوتی بلکہ ایک زندہ عضویہ (Organism) کی طرح ہوتی ہے۔ ہر زبان کی اپنی خاص توانائی ہوتی ہے۔ شدّت (Intensity) ہوتی ہے اس کے خود اپنے عادات و خصائل ہوتے ہیں بات بنانے کے انداز ہوتے ہیں۔ ہر ترکیب میں ایک مخصوص حکمت اور استادی ہوتی ہے اور اپنی مخصوص (Sonority) ہوتی ہے اور خیالات کو ملا کر پیش کرنے کا ایک ڈھب ہوتا ہے۔

چنانچہ مترجم جب کسی خیال کو دوسری زبان میں پیش کرتا ہے تو اصل خیال کچھ نہ کچھ بدل ضرور جاتا ہے۔ مترجم مَتن کے ہر لفظ کا متبادل اپنی زبان میں تلاش کرتا ہے لغوی ترجمہ کرنے کے بعد اگر مترجم ایماندار ہے تو محسوس کر لیتا ہے کہ بہت کچھ ترجمہ ہونے سے رہ گیا بلکہ یہ بھی کہ اصل مَتن کی روح ہی مر گئی۔ لفظ بہ لفظ اور ترکیب بہ ترکیب ترجمہ کرنے کا خیال ہی دراصل ترجمہ کی ناکامی کا باعث بن جاتا ہے۔

کامیاب ترجمہ اس وقت ہو سکتا ہے جب مترجم کو اپنے فن پر مکمل قدرت حاصل ہو اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب مترجم مَتن میں پوری طرح ڈوب جائے اسے اپنا ذرا بھی شعور باقی نہ رہے یہاں تک کہ سارا مَتن اس کا اپنا محسوس ہونے لگے اور جب وہ اس مَتن کے اثر میں ہو تو وہ لکھ لے جو وہ لکھنا چاہتا ہو۔

ممکن ہے پہلی کوشش میں وہ سب کچھ نہ لکھ سکے اسے اپنے لکھے ہوئے کو دوبارہ دیکھنا بھی پڑے یا کسی لفظ یا کسی خاص ترکیب کو چمکانا بھی پڑے اہم بات یہ ہے کہ مَتن کے سلسلے میں مترجم کا بنیادی تاثر درست ہو۔ اعلیٰ ترجمے میں ہر لفظ کا صحیح ترجمہ ممکن نہیں ہے صحیح ترجمے سے مراد سطر بہ سطر ترجمہ ممکن نہیں ہے ممکن ہے کہ ترجمے میں بعض الفاظ چھوڑ دیے گئے ہوں یا کچھ تراکیب بدل دی گئی ہوں اچھا ترجمہ بعض حصّوں کو قربان بھی کر دیتا ہے اگر مجموعی طور پر ترجمہ اچھا ہے تو اچھا ہے۔

شاعری کا ترجمہ شاعر ہی کو کرنا چاہیے آہنگ، قافیہ اور آوازوں کا جو Pattern اوریجنل زبان میں ہو اس کا ترجمے میں لانا بہت مشکل ہے اسی طرح ڈراموں کے ترجمے کا (Exact) ہونا اتنا ضروری نہیں ہے جتنا اسٹیج پر ڈرامے کی کامیابی ضروری ہے۔

ترجمہ کرنا آسان کام نہیں ہے اس کی مثال مچھلی کے شکار کی سی ہے کہ اصل متن میں کچھ عناصر یا الفاظ ایسے ضرور ہوتے ہیں جو ترجمہ کرتے وقت جال میں نہیں آتے جال کے حلقوں سے پھسل کر نکل جاتے ہیں۔

انور شعور کی شاعری

انور شعور کی شاعری کہتی ہے "مٹی چاند ستاروں سے زیادہ اجلی زیادہ روشن ہوتی ہے اور زیادہ اہم۔ اسی مٹی سے سودا، مصحفی، آتش اور داغ نکلے۔ اسی مٹی سے اور ستارے نکلیں گے۔" انور شعور کی شاعری کا بیانیہ کردار فوراً چونک کر کہتا ہے

"ستارے! جی ہاں فلمی ستاروں سے ملاقات ہو جائے گی ابھی تو شیخ صاحب کے گھر سے جان بچا کر بھاگا ہوں۔ دیکھیے وہ سرور میں جانے کیا کیا بولنے لگا۔ "ہر وقت سڑکوں پر انسانوں کے ریوڑ گزرتے رہتے ہیں۔ فلمی ستاروں کا ذکر آگیا ہے تو سچ کہہ دوں میری سمجھ میں نہیں آیا کہ آخر میں کس کشمکش میں مبتلا ہوں؟ معاف کیجیے آج اور پی لوں کل سے چھوڑ دوں گا۔ ایڑیاں کب تک رگڑوں؟ سوچ رہا ہوں محنت کے علاوہ چاپلوسی بھی کروں۔ میں اپنے آباؤ اجداد کے کاندھوں پر نہیں اپنے اضداد پر سوار ہوں۔ میرا مطلب ہے میں اپنے کنٹراڈکشن پر سوار ہوں۔ دنیا کو میری پروا نہیں ہے نہ ہو میں دنیا کو کب گھاس ڈالتا ہوں۔ میری روح کے غاروں میں نہ جانے کیا چیز ہے جسے ٹٹول رہا ہوں۔

ہاں یہ سچ ہے میں نے بہروپ کبھی نہیں بھرا۔ بس ایک
آوارہ آدمی ہوں اور اتنا آوارہ اور ناکارہ آدمی کہ صاف و شفاف
آدمی کو دیکھ کر گندی گندی گالیاں بکنے لگتا ہوں۔ کبھی گھر
میں رہتا ہوں تو پیشانی پر چڑیا بیٹ کر جاتی ہے۔ سچ مچ
عظمتِ آدم کا آئینہ ہوں مگر حوا کی کالج کی صاحبزادیوں کے
نرم اعصاب پر پتھر پھینکنے سے باز نہیں آتا۔"
میں نے پوچھا۔ "آپ فرائیڈین ہیں یا سوشلسٹ ہیں یا
وجودی؟"
وہ الجھ کر کہنے لگا "میں نہیں جانتا میں کون ہوں بس یہ
جانتا ہوں کہ قرض کی پتیا ہوں۔"
میں نے کہا "آپ بورژوا ہیں؟"
"نہیں" اس نے کہا "میں لوئر کلاس کا آدمی ہوں۔ مسجد
میں جوتیاں چوری کرتا ہوں اور لڑکیوں سے اپنی ننگی
ننگی خواہشیں چھپاتا ہوں اس لیے لڑکیاں مجھے ایک شرمیلا
نوجوان سمجھتی ہیں۔ شہر میں ہر جگہ شراب پی کر بھٹکتا
پھرتا ہوں۔ میں اس قدر بدنام ہو چکا ہوں کہ ان محلوں
میں جہاں میرے قدم کبھی ڈگمگائے نہیں لوگ مجھے
پہچان لیتے ہیں اور میری محبوبہ مجھے غنڈا سمجھتی ہے۔ ہر
ہفتے خواب آور گولیاں کھا کر خودکشی کی کوشش کرتا ہوں۔
پھر بھی زندہ ہوں یعنی جینے کے مرض میں مبتلا ہوں۔"

انور شعور کی شاعری کا یہ کردار اپنا سینہ چاک کرنے کے بعد اِدھر اُدھر دیکھنے لگا۔ اتنی دیر میں میں نے انور شعور کے آوارہ آدمی کو مجاز کے آوارہ آدمی سے الگ ایک دوراہے کی طرف جاتے دیکھا مجھے انور شعور کی شاعری آگہی اور

خواب کے ایسے دوراہے پر ملی جہاں وہ آپ اپنی تنقید کر رہی تھی اور اپنی تعبیر آپ۔ ہمارا آج کا یہ شہری نہ روم کا آگسٹس ہے اور نہ شیراز کا بلبل۔ انور شعور کی شاعری غیب کی آواز نہیں موجود کی آواز ہے لیکن اس موجود کی آواز کے پیچھے غیب کے سناٹے بھی سنائی دیتے ہیں۔ وہ حقیقت کے اطراف رومانی مکڑیوں کے جالے نہیں بُنتا لیکن رومانویت اس کے مزاج میں چھپی بیٹھی ہے وہ اس رومانویت کا شکار نہیں ہونا چاہتا دراصل وہ حقیقت کو جاننے اور سمجھنے والا شاعر ہے اور حقیقت سے لڑ بھڑ کر بڑی نفسیاتی حقیقتوں تک پہنچنے والا آدمی۔ طنز اور مسکراہٹ اس کے زہریلے ہتھیار ہیں۔ یہ مسکراہٹیں چمکتی بھی ہیں اور تلوار کی طرح کاٹتی بھی ہیں وہ اپنی کمزوریوں پر حملے کرتا ہے۔ وہ اپنے حملوں میں کبھی نرم کبھی سرد، کبھی چالاک اور کبھی سنجیدہ بھی ہوتا ہے۔

وہ اپنی کمزوریوں کا اسی طرح شکار کرتا ہے جس طرح ایک کبوتر باز دوسرے کبوتر باز کے کبوتر پکڑتا ہے۔ مصحفی نے سچ کہا ہے۔

آخر اُس طفلِ کبوتر باز کو دے گا فریب
مصحفی بھی، عشق کے فن میں کبوتر باز ہے

انور شعور نے اپنے آپ سے بلند ہو کر اپنے کارٹون خود بنائے ہیں۔ اپنی پیروڈی خود کی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے آپ پر قابو ہے۔ وہ اپنا فاتح آپ ہے لیکن اس نے اپنا جو روپ اپنے پورٹریٹ میں پیش کیا ہے وہ بہت دلکش ہے۔ وہ عشق کرتا ہے، شراب پیتا ہے، ہر قسم کی خرافات میں مبتلا ہے اور فرصت کے لمحوں میں پڑھنا چاہتا ہے۔ وہ خوفزدہ انسان ہے۔ جنس زدہ انسان ہے۔ اس کی دنیا ہر قسم کے فرسٹریشن سے عبارت ہے۔ وہ اپنی محبوبہ کی گلی میں جاتے ہوئے اس لیے ڈرتا ہے کہ کہیں کوئی پتھر اٹھا کر مار نہ دے۔ یہ کردار ہمارے عہد کے ایک عام شہری کا طنزیہ ماڈل ہے۔ یہ شہری اَن گنت وراثتوں کا مالک ہے مگر ہر وراثت سے محروم، مرتے ہوئے کلچر کا یہ آخری رشتہ

دار ہمارے شہروں کا نیا انسان ہے۔ یہ ایک ٹریجک ہیرو ہے۔ ایک بیوقوف مسخرا، ایڈیٹ جو خود اپنے زخم کھرچتا رہتا ہے۔ وہ زخم بھی جو تاریخ نے لگائے ہیں۔

بغور دیکھیے جو دیوانِ مصحفی کو کوئی
تو خود کتاب ہے یہ بلکہ مرثیہ بھی ہے

شعور کی غزلوں میں اس کے لہجے کا طنز صرف غصے یا نفرت کا اظہار نہیں ہے بلکہ وہ حقیقت کو ایک نئے اور سچے لباس میں دکھا کر دلکش بنا دیتا ہے۔ کوئنز کالج کیمبرج کے ایک استاد نے یہ عجیب بات لکھی ہے کہ مزاح اور طنز میں وہی فرق ہوتا ہے جو دماغی صحت اور پاگل پن میں ہوتا ہے لیکن اس استاد نے ہم پر بڑا کرم کیا ہے کہ یہ ضرور تسلیم کیا ہے کہ سارے طنز نگار پاگل نہیں ہوتے اتنا سخت فیصلہ اس استاد نے اس لیے کیا ہے کہ طنز نگار اپنے خواب اور اپنے آئیڈیل اپنی زندگی میں کہیں نہیں پاتا اس لیے اس کا تعلق اس کے ماحول سے کٹ جاتا ہے لیکن اچھے طنز نگار غصہ ور، تلخ مزاج اور مایوس آدمی نہیں ہوتے۔

انور شعور کی شاعری کی ایک خوبصورتی یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ٹوٹے ہوئے خوابوں کی روشنی میں دنیا کو دیکھ کر اس کی تصویر بناتا ہے اور جب یہ دنیا اس کے قاری کی دنیا بن جاتی ہے تو وہ حیرت سے اپنے آپ کو تکنے لگتا ہے۔ شعور کے مزاج کی نرگسیت اس کی شاعری میں ذہانت اور اخلاقی حس کی کارفرمائی دیکھ کر انور شعور کی روایتی غزل کے پس منظر میں اس ٹریجک ہیرو کی دانش بڑی دہشت ناک مگر خوبصورت معلوم ہوتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے انور شعور نے اپنی شاعری میں اس ٹریجک ہیرو کو پرائیویٹ انٹرویو کے ذریعے بے نقاب کیا ہے اس ہیرو کے لیے دوسرا آدمی ایک پکچر گیلری کا حصہ نہیں بلکہ کسی جہنم کا فرد ہے۔ انور شعور کی ذاتی آواز اور اس کا اعترافاتی یعنی Confessional لہجہ دونوں اس کی شاعری میں موجود ہیں۔ اس کی شاعری کے سماجی جغرافیے میں

دور تک استحصال کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں وہ ایک آرزومند شخص ہے مگر کھویا ہوا۔

خود اپنے خول میں گُھٹ کر نہ رہ جاتا تو کیا کرتا
یہاں اک بھیڑ تھی جس بھیڑ میں گم ہو گیا تھا میں

ڈاکٹر جانسن نے سچ کہا تھا کہ لوگ مختلف انداز میں ایک دوسرے کے مقابلہ میں دانشمند ہوتے ہیں لیکن ہنستے سب ایک ہی طرح ہیں۔ انور شعور کی شاعری اپنے قاری کو صرف ایک فرد نہیں رہنے دیتی بلکہ اسے سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور اس کے طنز و مزاح کے پیچھے سیاہ، تلخ اور ٹریجک حقیقتیں نظر آنے لگتی ہیں۔ میں نے حافظ کا دیوان کھولا اور انور شعور کا نام لیا تو حافظ نے کہا۔

طیٔ مکاں بہ بیں و زماں در سلوک شعر
کایں طفل یک شبہ رہِ یک سالہ می رود

یعنی طیٔ زماں و مکاں کو دیکھیے کہ جو انور شعور ایک رات میں لکھتا ہے وہ اسی رات ایک سال کا سفر طے کرتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ حقیقت اپنے مرکز میں اتنی پراسراریت رکھتی ہے کہ اس پر تحقیق زیادہ روشنی نہیں ڈال سکتی۔ مجھ پر حافظ کے اس شعر کی پراسراریت نہیں کھل سکی اس لیے میں نے اس لسان الغیب سے دوبارہ مدد چاہی اور صاف صاف کہا "حضرت انور شعور ہماری نسل کا ایک ممتاز غزل گو شاعر ہے بہت لوگ اسے پسند کرتے ہیں اور آج اس کے ساتھ ایک شام بھی منائی جارہی ہے۔ اس کی شاعری کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟"

حافظ نے کہا کہ میں نے اس کی زلف کی شکایت کی۔ اس نے حیلہ کرتے ہوئے کہا کہ یہ ٹیڑھی سی چیز میری بات نہیں سنتی۔ سن نصیحتیں نہ سننے والا حافظ تیری ادا کا شہید ہو گیا ہے جو بات نہیں سنتا اس کی سزا تلوار ہے۔

کشتۂ غمزدۂ تو شُد حافظ ناشنیدہ پند
تیغ سزاست ہر کرا درکِ سخن نمی کند

غنیمت ہے حافظ نے مجھے سخن فہم سمجھ کر تلوار نیام میں رکھ لی اور میں انور شعور کے ساتھ شام منانے کے لیے یہاں آ پہنچا۔ مگر معاف کیجیے کہیں حافظ شیراز انور شعور سے ملنے یہاں تشریف نہ لے آئیں۔

حاضرین! واہمہ اور حقیقت دو ایسی دنیائیں ہیں جن میں ہر چیز ممکن ہے۔ حقیقت اور واہمے کے اس دوراہے پر میں دو چار لفظ انور شعور کی زبان کے بارے میں کہنا چاہتا ہوں۔ پہلے ہماری غزل کی زبان ایسی تھی جسے اشرافیہ اور درمیانی طبقہ بولتا تھا اور عوام بھی وہی زبان آئیڈیل سمجھ کر سیکھتے تھے مگر بیسویں صدی میں یورپ کی طرح ہمارے ہاں بھی عام لوگوں کی زبان الگ ہو گئی۔ شاید اسی لیے ٹی ایس ایلیٹ نے بھی کرداروں کے مسائل کا اظہار کرداروں کے ذریعے کیا تھا تو انور شعور کی زبان کے سلسلے میں عرض ہے کہ انور شعور نے اپنی غزلوں میں وہ زبان استعمال کی ہے جو کراچی سے دلّی تک ہر کبوتر باز سمجھ سکتا ہے۔ مگر لکھ نہیں سکتا بول نہیں سکتا۔

آپ ہی بتائیے کبوتر باز یا بٹیر باز کبھی ایسے لفظ لکھ سکتے ہیں جیسے انور شعور لکھتا ہے۔ چکی چلا کے، رسی تڑا کے، بھیڑیں چرا کے، دھمک کر پھٹ پڑے۔ انور شعور صاحب کا کیا ہے سرِ بازار ناچتے ہیں قہوہ خانوں میں بسر کرتے ہیں، قحبہ خانوں میں سحر کرتے ہیں۔ صرف یہی نہیں یہ تو جناب یوسف ہیں انھیں زلیخا چاہیے ہے یعنی وہ مشرقی عورت جو عشق کرتی ہے وہ ان پر عاشق ہو تب بات بنتی ہے لیکن صبر نام کی کوئی چیز اس شاعر گرامی میں نہیں ہے۔

شعور کے ہاں جنس کے مسائل ہیں۔ شراب نوشی کے مسائل ہیں۔ ادھار اور قرض کے مسائل ہیں لیکن ان سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ شعور کبھی اپنے آپ سے غافل نہیں ہوتے۔

شعور کے ہاں جنس کے مسائل ہیں، شراب نوشی کے مسائل ہیں، اُدھار اور قرض کے مسائل ہیں لیکن ان سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ شعور کبھی اپنے آپ سے غافل نہیں ہوتے۔ دنیا میں اور خود اپنی ذات میں انہیں کوئی معنی نہیں ملتے وہی بے معنویت جو کتابوں میں لکھی ہے ان کا شدید احساس شعور کی زندگی ہے۔ کائنات کے بے معنی ہونے کا احساس اپنی ذات کے معانی گم ہونے کا احساس ان کی نگاہ میں ساری حقیقتوں کو واہمہ بنا دیتا ہے۔ یہ جو آپ کو انور شعور کی شاعری میں کبھی قول محال، کبھی چٹکلہ بازی، کبھی ظرافت کی ایک لہر اور کبھی طنز ملتا ہے اس کا سبب یہی لایعنیت کا احساس ہے جب بھی کسی آدمی میں مذہبی احساس کم ہونے لگتا ہے تو یہ چیزیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

کراچی میں جو قتل و غارت گری ہے اس قتل و غارت گری کے ایک معاملہ میں ذرا انور شعور کا ردِ عمل ملاحظہ کیجیے۔

انور شعور جو کچھ کہہ رہے ہیں اس سے ہم یہ جان جاتے ہیں کہ ان کی مراد وہ نہیں ہے جو وہ کہہ رہے ہیں۔ کبھی کبھی ان کے طنز میں الفاظ معانی کے بالکل الٹ ہو جاتے ہیں۔ کبھی ان کے طنز کی بنیاد بڑے سخت مبالغہ پر ہوتی ہے۔ میرے خیال میں انور شعور کے یہاں طنز اپنے احساسات اور اپنے خیالات سے اور اپنے شعور سے فاصلے پر ہونے کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ شاید اس لیے بھی انور شعور کے یہاں طنز پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی تحریر کو بہت سنجیدگی سے نہیں محسوس کرتے لیکن وہ اپنی سنجیدگی کے مزاحیہ پہلو سے واقف رہتے ہیں۔ دیکھیے ان کا یہ شعر

تساہل ایک مشکل لفظ ہے اس لفظ کا مطلب
کتابوں میں کہاں ڈھونڈوں کسی سے پوچھ لوں گا میں

طنز سے اگر آپ ہجو یا تضحیک کی طرف چلیں تو آپ محسوس کریں گے کہ Swift نے سچ کہا تھا کہ Satire (طنز) ایک ایسا آئینہ ہے جس میں مصنف کو

اپنا چہرہ نظر نہیں آتا دوسروں کا چہرہ نظر آتا ہے۔ انور شعور کا جو شعر میں نے آپ کو سنایا ہے وہ عجیب و غریب کیفیت رکھتا ہے کہ اس میں خود انور شعور کا چہرا تو جھلکتا ہی ہے اس کے علاوہ ہم سب لوگوں کے چہرے جھلکتے ہیں۔ یہ شعر کاہلی کا بذاتِ خود عجیب مرقع ہے۔ ایسا مرقع ہے جس کی پیروڈی نہیں کی جا سکتی۔

دراصل انور شعور کا مزاج خودنگری ہے لیکن یہ ایسی خودنگری ہے جس میں اس کی محبوبائیں اور معاشرہ دونوں سمٹ کر آ گئے ہیں اور خود انور شعور کی ذلت بھی جب وہ بہت سنجیدہ ہوتے ہیں تو ان کے لہجے میں طنز ضرور ہوتا ہے۔ انور شعور کی شاعری میں صرف ان کا ذاتی تشخص نہیں ہے بلکہ وہ آوارہ آدمی آرکی ٹائپ کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ آوارہ آدمی یہ بوہیمین شخص صرف مجاز کا آوارہ آدمی نہیں ہے بلکہ رومانویت کا نمائندہ کردار ہے۔ کلاسیکیت سے بغاوت اسی رومانی آدمی نے کی ہے۔ یہ آوارہ آدمی آزادی کا نمائندہ ہے۔ مذہبی آزادی کا سیاسی اور سماجی آزادی کا جنسی آزادی بھی اسی آزادی کا حصّہ ہے۔

انور شعور کا طنز اس کا وہ ہتھیار ہے جو وہ قدیم اقدار کے نمائندوں کے خلاف استعمال کرتا ہے لیکن اس طنز میں سنجیدگی اور مزاح اس طرح گھلے ملے ہوئے ہیں کہ ان کو الگ محسوس تو کیا جا سکتا ہے بیان نہیں کیا جا سکتا۔

معاف کیجیے میں نے یہ غلط کہا ہے کہ رومانی آدمی نہیں ہے۔ جی نہیں یہ وہ جدید آدمی ہے جو بڑے شہروں میں پیدا ہو رہا ہے، جو نسل، وطن اور رنگ پر یقین نہیں رکھتا، جو معاشی شعور رکھتا ہے مذہبی شعور نہیں رکھتا۔ جو تشبیہ اور استعارے سے زیادہ طنز، قول محال اور تمسخر سے کام لیتا ہے، وہ دیکھیے جدید آدمی ہمارے شہر میں آ رہا ہے یعنی انور شعور آ رہا ہے۔ وہ کائنات کو Absurd سمجھتا ہے (خواتین سے گزارش ہے کہ وہ اسے خودکشی سے روکیں)۔ حاضرین ہمارے انور شعور سے بہت پہلے سقراط نے بھی طنزیہ انکسار سے کام لیا تھا اور

ایک یونانی مفکر Diogenes تھا جو برفباری میں کھڑا اکڑ رہا تھا خواتین اسے سمجھا رہی تھیں کہ وہ سائبان کے نیچے آ جائے مگر وہ مانتا نہیں تھا۔ اتفاقاً افلاطون وہاں سے گزرا اس نے یہ صورتِ حال دیکھی کہ خواتین اسے سمجھا رہی ہیں اور وہ سائبان میں نہیں آتا۔ تب افلاطون نے کہا خواتین آپ تمام لوگ یہاں سے ہٹ جائیں تو وہ خود سائبان میں آ جائے گا مگر مشکل یہ ہے کہ شاعروں کے اس Diogenes کے سامنے خواتین بھی نہیں ہیں اور یہ برفباری میں تنہا کھڑا ہوا ہے اور گا رہا ہے۔

مسکرا کر دیکھ لیتے ہو مجھے
اس طرح کیا حق ادا ہو جائے گا؟

سچ تو یہ ہے کہ انور شعور پر تنقید کا حق ادا نہیں ہو سکتا لیکن انور شعور نے شاعری اور کاہلی دونوں کا حق ادا کر دیا ہے۔ نطشے نے اس کاہلی کو جی کا جنجال بتلایا ہے۔ پہلے انور شعور نے اپنی کاہلی کا ذکر کس طرح کیا ہے کہ وہ دیدنی سے زیادہ شنیدنی ہے فرماتے ہیں

تساہل ایک مشکل لفظ ہے اس لفظ کا مطلب
کتابوں میں کہاں ڈھونڈوں کسی سے پوچھ لوں گا میں

تو کاہلی کے سلسلے میں نطشے نے کیا کہا ہے۔ اب یاد نہیں آتا بس اس قدر سُن لیجیے کہ ان کے دو شعری مجموعے چھپ کر آ گئے ہیں۔ ایک "اندوختہ" اور دوسرا "مشقِ سخن"۔ لیجیے ان شعری مجموعوں میں ہر ایک سے دو چار چار شعر سنائے دیتا ہوں۔

کیا ہے گردشوں سے تنگ آ کر فیصلہ میں نے
کہ محنت کے علاوہ چاپلوسی بھی کروں گا میں

تساہل ایک مشکل لفظ ہے اس لفظ کا مطلب
کتابوں میں کہاں ڈھونڈوں کسی سے پوچھ لوں گا میں

کہاں وہ جام کہاں میں اور آج کا موسم
کہ جاؤں بھی تو وہ سمجھے ہوا کا جھونکا ہے

صاف و شفاف آسماں کو دیکھ کر
گندی گندی گالیاں بکتا ہوں میں

اپنے اوپر طنز کرنے کی صلاحیت انور شعور سے زیادہ خود انور شعور ہی میں ہو سکتی ہے کسی اور میں نہیں ورنہ ہم جیسے لوگ تو انور شعور کا چہرہ دیکھتے رہ جاتے ہیں۔

خیالوں میں پرواز کرنے کا شوق
ملا ہے پری پیکروں سے ہمیں

اپنی افسردگی اور تنہائی کو بھی انور شعور طنز و مزاح میں بدل دینے کی بڑی صلاحیت رکھتے ہیں۔

حکومت کی ہے دل کی مملکت پر
کئی شہزادیوں نے باری باری
کراچی میں پتہ چلتا نہیں کچھ
کب آئی کب گئی بادِ بہاری

کیا خوبصورت شعر ہے پتہ نہیں طنز ہے یا مزاح۔

گزارے ہیں ہزاروں سال ہم نے
اسی دو چار دن کی زندگی میں

دانتے اور جاوید نامہ

دانتے کی بڑی تعریف ٹی ایس ایلیٹ نے بھی کی ہے اور کلیم الدین احمد صاحب نے بھی۔ چونکہ بڑے آدمی ایک ہی طرح سوچتے ہیں اس لیے ڈوائن کامیڈی کے سلسلے میں دونوں کا رطب اللسان ہونا حیرت کی بات نہیں۔ ایلیٹ صاحب تو کہتے ہیں کہ ڈوائن کامیڈی کے سامنے شیکسپیئر کے ڈراموں کے سوا کوئی اور چیز نہیں رکھی جا سکتی۔ اس طرح گویا مغربی دنیا کو ایلیٹ اور شیکسپیئر دونوں نے آپس میں بانٹ رکھا ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں انسانی جذبات کا وسیع تناظر ہے اور دانتے کے یہاں فکر کی گہرائی اور وسعت اس طرح یہ دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ اسی طرح اردو میں میر اور غالب نے دنیا کو تقسیم کر رکھا تھا لیکن اقبال کی آمد نے میر اور غالب کی دنیا میں ایک ہلچل مچا دی۔

دانتے کی ڈوائن کامیڈی کے اردو ترجمے کے دیباچے میں عزیز احمد صاحب نے لکھا ہے کہ ڈوائن کامیڈی ابن العربی کی فتوحات مکیہ سے ماخوذ ہے اور بعض لوگوں کا خیال ہے کہ دانتے آنحضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی شبِ معراج سے بھی متاثر ہے۔

بہر حال کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ پہلے بھی میں نے کہا ہے کہ اقبال شاعر تھے، اچھے شاعر تھے اور وہ زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کرتے اور پیمبر بننے پر مصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر

کاری ضرب لگائی لیکن اس کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی رہی۔ یہ ان کی شعری قوت کا ثبوت ہے۔

دانتے کا رہنما ورجل (اور بیاترچے) ہے اقبال کا رہنما جلال الدین رومی تھا۔ دونوں نے اپنے اپنے رہنماؤں کی مدد سے عالمِ بالا کی سیر کی ہے۔ دانتے کا سفرِ جہنم، برزق اور جنت میں ہوا دیدنی ہے۔ اقبال بھی جاوید نامہ میں زمین سے پرواز کر کے فلک قمر پر پہنچتے ہیں۔ رومی جو ان کے رہنما ہیں انھیں ایک غار میں لے جاتے ہیں جہاں ان کی ملاقات جہاں دوست سے ہوتی ہے۔ وہ رومی سے پوچھتا ہے دنیا کیا ہے، انسان کیا ہے اور حق کیا ہے۔ جلال الدین رومی جواب دیتے ہیں کہ آدمی شمشیر ہے اور حق شمشیر زن۔ نوائے سروش کے بعد رومی اقبال کو وادیٔ سین کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہاں ایک دیوار پر سنگِ قمر سے کھدے ہوئے چار طواسین نبوت دکھاتے ہیں ان میں چار مذاہب کی تعلیمات پیش کی گئی ہیں۔ ان تعلیمات میں گوتم بدھ، زرتشت اور حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی تعلیمات کے علاوہ ابوجہل کے نوحے کے ذریعے اسلامی تعلیمات کے اثرات کو دکھایا گیا ہے۔ عطارد میں ان کی ملاقات جمال الدین رومی افغانی اور سعید حلیم پاشا کی روحوں سے ہوتی ہے اور پھر اقبال سے ان دونوں کی خلافتِ آدم، حکومتِ الہیٰ اور ارضِ ملک خدا کے بارے میں اور حکمتِ خیر کثیر کے بارے میں گفتگو ہوتی ہے۔ اسی طرح اقبال کی ملاقات فلک مشتری پر حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ سے ہوتی ہے۔ پھر اسی فلک پر ابلیس نمودار ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ عہدِ حاضر کا انسان شیطنت میں اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ قریب ہی ایک گمنام مقام پر اقبال کی ملاقات نطشے سے ہوتی ہے۔ پھر آگے جا کر فردوس میں اقبال سیّد علی ہمدانی اور طاہر غنی کاشمیری سے ملتے ہیں اور پھر احمد شاہ ابدالی اور سلطان ٹیپو سے بھی ملاقات ہوتی ہے اور پھر جب جاوید نامہ کا آخری حصّہ قریب آنے لگتا ہے تو وہ حور و قصور سے گزر کر بحرِ نور میں اپنی زورق جاں

کو ڈال دیتے ہیں اور آخر میں وہ مقام آتا ہے جہاں تجلّیٔ جمال نمودار ہوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اقبال حضرت موسیٰ علیہ السلام کی طرح بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ بولنے کی قوت گم ہو جاتی ہے تو جب ہوش آتا ہے تو ایک آواز سنائی دیتی ہے کہ مشرق سے بھی گزر اور مغرب سے بھی مسحور نہ ہو۔ یہی آواز کہتی ہے کہ وہ قیمتی نگینہ تو جبریل امین کے پاس بھی گروی نہیں رکھا جا سکتا تھا جو تو نے شیطانوں کے پاس بیچ دیا ہے۔ یہ وہ آخری مقام ہے جہاں وہ جاوید سے مخاطب ہو کر اسے نصیحت کرتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ صبح کی ہوا کے جھونکے سے چراغ بجھ جاتا ہے اور اسی جھونکے سے لالہ کے پھول میں بہار آ جاتی ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ چاند اس لیے گردش میں رہتا ہے کہ چودھویں کی رات تک مکمل ہو جائے۔ اس کے اس کے ارتقاء کا سفر ختم ہو جاتا ہے۔ آدمی ایک منزل سے دوسری منزل تک سفر کرتا رہتا ہے کیوں کہ آدمی کے لیے مقام کرنا حرام ہے۔

فراق گورکھپوری اور کلیم الدّین احمد اقبال نسبید کرتے ہیں۔ کلیم الدّین احمد کہتے ہیں۔

"اردو ادب دنیا ے دوسرے ادب کے مقابلے میں بہت کم عمر ہے۔ وہ اس لیے اگر یہ دوسرے ادبوں کا مقابلہ نہیں کر سکتا تو اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں اور نہ کچھ احساسِ کمتری کی ضرورت ہے۔ اردو میں نہ تو شاہنامہ جیسی کوئی رزمیہ ہے اور نہ رومی اور عطار کی مثنویوں جیسی مثنویاں ہیں اور نہ فارسی اور عربی کے ہم پایہ قصائد ہیں۔ رہیں غزلیں تو ان پر جس قدر جی چاہے ناز کر لیجیے۔ ویسے نظمیں تو انگریزی کے زیرِ اثر یا تقلید میں وجود میں آئی ہیں اور ان کی عمر ابھی سو سال سے بھی کم ہے۔

میں کلیم الدّین احمد صاحب سے اس سلسلے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں

کہ اس صورتِ حال میں جاوید نامہ کا مقابلہ شیکسپیئر یا ہومر یا دانتے کی ڈوائن کامیڈی سے کرنا کس طرح جائز ہوگا۔ پھر اقبال کا مقابلہ وہ دنیا کے عظیم ترین ادب سے کرنا چاہتے ہیں لیکن وہ اقبال کی شاعری کا مقابلہ اقبال کی فکر کو علیحدہ رکھ کر کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اقبال پر جو چھ مقالے انھوں نے لکھے ہیں جن میں سے ایک دانتے اور اقبال بھی ہے۔ وہ فرماتے ہیں

"میں نے اپنے ان چھ مقالوں میں کوشش کی ہے کہ اقبال کی شعری کائنات کا جائزہ لیا جائے، ان کے فلسفے کا نہیں، ان کے پیغام کا نہیں۔ ان کے خیالات کا محض خیالات کی حیثیت سے نہیں لیکن چونکہ یہ چیزیں ان کی شاعری میں گھل مل گئی ہیں اس لیے ان کا ذکر کبھی کبھی آ ہی گیا ہے۔"

سوال یہ ہے کیا اقبال یا بیدل یا گوئٹے کی فکر کو اس کی شاعری سے اور شاعری کو اس کی فکر سے علیحدہ کر کے دیکھا جا سکتا ہے اور کیا ایسا کرنا تنقیدی دیانتداری کے خلاف نہیں ہوگا؟

پھر کلیم الدین احمد کہتے ہیں کہ ڈوائن کامیڈی ایک بے مثل آرٹ گیلری ہے۔ اس آرٹ گیلری میں انسانی کردار ہیں، غیر انسانی تصویریں ہیں، ابلیس ہے، فرشتے ہیں، کچھ کرداروں کا ذکر مجملاً کیا گیا اور کچھ کرداروں کا ذکر تفصیل سے بلاشبہ یہ بڑے خوبصورت پورٹریٹ ہیں۔

جس کے عکس اقبال کو وہ اقبال کا Mouthpiece یعنی آلہ کار بتاتے ہیں۔ ان میں شرف النساء، حکیم مریخی اور زردان اور سروش جیسے کردار بھی شامل ہیں لیکن جو فنکاری کلیم الدین احمد صاحب کے خیال میں بیاترچے کی تصویروں میں ہے وہ زروان اور سروش میں نہیں ہے۔ Ulysses اور Cate میں جو وقار ہے وہ حکیم مریخی میں نہیں ہے۔ ابلیس کی جیسی دہشت

ناک تصویر دانتے نے کھینچی ہے اس کے مقابلے میں اقبال کا ابلیس کچھ بھی نہیں ہے۔ طرفہ ستم یہ کہ کلیم الدین احمد صاحب فرماتے ہیں۔

"پھر بات یہ بھی ہے کہ اقبال کو ابلیس سے ہمدردی ہے۔" سوال یہ ہے کہ شیکسپیئر کے کھیل میں شیکسپیئر کو ہملٹ سے ہمدردی معلوم ہوتی ہے تو یہ کوئی بُری بات نہیں ہے۔ اس کے علاوہ کنگ لیئر سے بھی شیکسپیئر کو ہمدردی معلوم ہوتی ہے۔ تو اس میں کیا ہرج ہے؟ ملٹن نے بھی تو شیطان کا پورٹریٹ بڑی ہمدردی سے بنایا ہے پھر کلیم الدین احمد صاحب کا خیال ہے۔

> "جاوید نامہ میں نہ تو ایسی کردار نگاری ہے اور نہ المیہ قصے ہیں۔"

کلیم الدین احمد صاحب نے جاوید نامہ کے کسی شارح کا یہ قول دہرایا ہے کہ

> "اقبال نے منظر کشی پر خاص توجہ مبذول نہیں کی۔ انھوں نے مصوّری کی بجائے حقائق نگاری اور نکات آفرینی پر زور دیا ہے اور شاعرانہ استعداد سے زیادہ اپنی حکیمانہ قابلیت کے شواہد پیش کیے ہیں۔"

لیکن چند ہی سطروں کے بعد جاوید نامہ کا شارح خود اپنی تردید آپ کر دیتا ہے۔

اب وہ منظر کشی کی مثالیں جاوید نامہ سے پیش کرتے ہیں۔ یہ فلکِ قمر کی منظر کشی ہے۔ خود کلیم الدین احمد نے جاوید نامہ کے اس منظر کا ترجمہ فارسی سے اردو میں کیا ہے۔ آپ بھی ملاحظہ کیجیے۔

> کوکھ میں اس کے نہ کوئی ریشۂ نخل حیات
>
> اور نہ اس کے بطن میں کوئی نشانِ حادثات

نثر میں ایک منظر دیکھیے۔

"یہ قمر ہے جہاں ہولناک کہسار ہیں، سینکڑوں پہاڑ ہیں جن کے منہ سے دھواں نکل رہا ہے اور جن کے شکم میں آگ ہے نہ سبزہ ہے۔ نہ طائر ہیں۔ ابر ہے تو بے نم ہے اور تند و تیز ہوائیں ہیں جو زمین سے نبرد آزما ہیں۔ نہ رنگ و آواز کا گزر ہے نہ زندگی اور موت کا نشان ہے، نہ کوئی ریشۂ حیات ہے اور حادثات ہیں۔ اس کے عطارد اور زہرہ کے مناظر آتے ہیں۔ ان سے آگے برف کے تودے ہیں جو چاندی کے ڈھیر لگتے ہیں۔ پھر الماس جیسا ایک سمندر نظر آتا ہے۔ اس کے بعد دریا کا سینہ شق ہوتا ہے اور اس سے دو آدمی نکلتے ہیں۔ ایک فرعون اور دوسرا کچز۔ مشتری اور زہرہ کے مناظر بھی الگ الگ ہیں۔ پھر بھی کلیم الدّین احمد صاحب کو یہ افسوس ہے کہ دانتے کے مناظر کی Picturesque خوبی اقبال کے یہاں نہیں ملتی۔ دانتے کی جیسی جزئیات نگاری اقبال کے بس کی بات نہیں۔"

اگر آپ ڈوائن کامیڈی کو دیکھیں تو اقبال کے تخیّل کی مفلسی کا اندازہ ہو جائے گا۔ میں تو صرف کلیم الدّین احمد صاحب سے یہ سوال کرنا چاہتا ہوں کہ اگر دونوں کا ایک دوسرے سے موازنہ ہی نہیں کیا جا سکتا تو آپ نے یہ زحمت ہی گوارا کیوں کی؟

اقبال کا تصوّرِ فن

اقبال کے یہاں دلبری اور قاہری ایک جگہ مل جاتی ہیں تو شاعری کا ظہور ہوتا ہے وہ سمجھتے ہیں کہ شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو آرٹ انسانیت کو آزردگی سے نجات دیتا ہے کیوں کہ جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا وہ سمجھتے ہیں کہ شاعری جزویست از پیغمبری ان کی شاعری کے ایک مداح نے ان کے بارے میں کہا تھا کہ انھوں نے پیغمبری تو کی لیکن وہ پیمبر نہیں کہلائے۔ آپ نے سنا ہوگا کہ ہماری روایت میں میر کو خدائے سخن کہا جاتا ہے، میر خدائے سخن کہلاتے ہیں۔ غالب نہیں۔ اس مسئلہ پر شمس الرحمٰن فاروقی نے "شعر شور انگیز" میں بحث کی ہے اور آخر میں یہ کہا ہے کہ میں میر کو خدائے سخن سمجھتا ہوں غالب کو نہیں۔ رہ گیا کسی اور کے خدائے سخن ہونے کا سوال تو اہلِ لکھنؤ مرزا دبیر کے صاحب زادے مرزا اوج کو خدائے سخن کہتے تھے لیکن اس سے تو لکھنؤ کے لوگ انکار نہیں کر سکتے کہ مرزا اوج انتہائی معمولی درجہ کے شاعر تھے۔ اس لیے ہمارے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ مرزا اوج کو خدائے سخن کہنے سے کچھ نہیں ہوتا کیوں کہ وہ کہتے ہیں کہ میں تو غالب کو بھی خدائے سخن نہیں کہتا، مرزا اوج کو کیا خدائے سخن کہوں گا ہاں یہ ضرور ہے کہ بعض حالات میں، میں میر کو خدائے سخن کہہ سکتا ہوں اگر اس اصطلاح کے معنی سب سے اچھا شاعر یا سب سے بڑا شاعر ہوتے تو لکھنؤ والے ہزار متعصّب سہی بالکل کنویں کے مینڈک سہی لیکن کم سے کم میر کا تو لحاظ کرتے مرزا اوج کو اس

دھڑلّے سے خدائے سخن نہ کہتے۔

فارسی شاعری کی روایت نے خدائے سخن کا تو نہیں البتہ شاعروں کو پیمبر سخن ضرور قرار دیا ہے۔ فارسی کا یہ قطعہ ملاحظہ کیجیے۔

در شعر سہ تن پیمبر انند
ہرچند کہ لا نبی و بعدی
ابیات و قصائد و غزل را
فردوسی و انوری و سعدی

تو گویا فارسی شاعری میں یہ تین شاعر پیمبرِ سخن کا درجہ رکھتے ہیں رہ گئے ہمارے کلیم الدّین احمد صاحب انھوں نے تو اردو شاعری اور اردو تنقید پر ایسی کڑی تنقید کی ہے کہ باید و شاید، کسی بڑے سے بڑے شاعر کو کلیم الدّین احمد اور فراق گورکھپوری جیسے لوگ مل جائیں تو وہ شاعر زندہ نہیں بچ سکتا یہ تو اقبال جیسے شاعر کا معجزہ ہے کہ ان پر ان دونوں حضرات نے وار بھی کیے لیکن اقبال کا بال بھی بیکا نہیں ہوا میرا ہلکا سا اشارہ یگانہ چنگیزی کی طرف بھی ہے۔

وہ خدا کے بھیجے ہوئے سچے پیمبرِ سخن تھے لوگوں کو یہ صدمہ بھی ہے کہ نہ صرف وہ اچھے شاعر تھے بلکہ ان کا پیغام بھی طاقتور پیغام تھا۔ یعنی طاقت کے اس پیغام میں وہ جلال الدّین رومی اور نطشے سب ایک ساتھ تھے اب تو نطشے سے متاثر ہو کر فوکو بھی طاقت کا پیغام دے رہا ہے خیر فوکو کو بھول جائیے کیوں کہ وہ بھی مابعد جدیدیت کا مفکر تھا۔ یہاں سے اُٹھ کر ذرا اقبال کی طرف چلیے سنیے وہ کیا فرما رہے ہیں۔ برادرانِ ملّت میں شاعر نہیں ہوں مجھے شاعری سے کیا غرض، میری نوائے پریشاں کو آپ شاعری نہ سمجھیں، دیکھا آپ نے اقبال اپنے آپ کو شاعر نہیں کہتے ہیں کیوں کہ شاعر بے عمل ہوتے ہیں اور تخیّل کی وادیوں میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ شاعروں کے بارے میں ان کے خیالات کم و بیش وہی

ہیں جو افلاطون کے خیالات تھے چنانچہ انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنے جمہوریہ سے نکال دیا ہے چنانچہ اسی لیے اقبال ادب کے جمہوریہ سے نکل بھاگنے کی کوشش کرتے رہے ارسطو کو فلسفیوں کے درمیان مستثنیٰ ٹھہرایا جاسکتا ہے کیوں کہ شاعری کے بارے میں اس کی رائے اس قدر خراب نہیں تھی وہ شاعری کو حقیقت کی نقل کی نقل نہیں بلکہ صرف حقیقت کی نقل سمجھتا تھا۔ بوطیقا پڑھ کر ہمارے جیسے چھوٹے شاعروں کو بھی یہ خوشی ہوتی ہے کہ یہ شاعری کو بھی قابلِ اعتناء سمجھتا ہے۔ اقبال تو خیر اتنے بڑے شاعر تھے کہ ان کی شاعری کے مداح ساری دنیا میں پھیلے ہوئے ہیں اور اب عالم خوندِ میری اور سردار جعفری جیسے لوگ بھی ان کی مداحی میں کوئی نہ کوئی بلند مقام ضرور رکھتے ہیں اگر میں نے کچھ غلط کہہ دیا ہے تو معاف کر دیجیے گا ہمارے برادرِ بزرگ ہمارے محترم لاکھ فرمائیں کہ مسجدِ قرطبہ نظم نہیں منتشر خیالات کا مجموعہ ہے ہم ماننے کے لیے ہرگز تیار نہیں کہ اس نظم میں کوئی باطنی تنظیم نہیں ہے۔ باطنی تنظیم اور ظاہری تنظیم میں کیا پراسرار فرق ہے۔ کلیم الدّین احمد صاحب کہتے ہیں مسجدِ قرطبہ میں خیالات کی تنظیم نہیں وہ ظاہری ہو یا باطنی اگر کوئی تنظیم ہے اور اسے تنظیم کہنا غلط ہے تو وہ یہ کہ اس میں اقبال کے چند مخصوص و محبوب و محدود موضوعات ہیں اور بس۔ رہی آہنگ کی اندرونی کیفیت تو جیسے غزل کے آہنگ کی اندرونی کیفیت مختلف شعروں میں کوئی باطنی یا ظاہری تنظیم نہیں پیدا کر سکتی ہے اسی طرح مسجدِ قرطبہ میں آہنگ کی اندرونی کیفیت مجھے معلوم نہیں یہ اندرونی کیفیت کیا ہے یہ کیفیت مختلف موضوعات اور مختلف بندوں کو مربوط نہیں کر سکتی۔

میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ یہ سب مجھے کلیم الدّین احمد صاحب کا تجاہلِ عارفانہ معلوم ہوتا ہے کیوں کہ وہ یورپ کی جدید تحریکوں سے بھی پوری طرح واقف ہیں۔ سرریلسٹ تحریروں سے بھی واقف ہیں تو چلیے چلتے دین نقاد کی

چھیڑ چھاڑ شاعری سے چلتی ہے تو یہ چھیڑ چھاڑ چلے جہاں تک چلتی ہے۔ اب ایک اور اعتراض کلیم الدّین احمد صاحب کا یہ بھی سن لیجیے کہ اس نظم یعنی مسجدِ قرطبہ میں خود "اس مسجدِ قرطبہ" کے بارے میں بہت کم اشعار ملتے ہیں چنانچہ انہوں نے ایسے خاص اشعار جن میں حرمِ قرطبہ کے خشت و سنگ، ستونوں اور در و بام اور بلند میناروں کا ذکر ہے۔ لکھ دیے ہیں اور آخر میں کہا ہے کہ دیکھا آپ نے صرف چودہ اشعار مسجدِ قرطبہ سے متعلق ہیں۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات

سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

اس شعر کے دوسرے مصرعے کے بارے میں کلیم الدّین احمد صاحب لکھتے ہیں دوسرے مصرعے کا مفہوم واضح نہیں۔

اصل حیات و ممات سے کیا مقصود ہے؟

اقبال کے یہاں "شاہین" کے بارے میں خوبصورت شاعری موجود ہے لیکن کلیم الدّین احمد صاحب کو شاہین کے بارے میں اقبال کے اشعار کچھ زیادہ پسند نہیں ہیں چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ ظاہر ہے کہ شاہین میں وہ عظمت وہ اندرونی روحانی کشمکش وہ پیچیدگی وہ دشواری نہیں ہے جو ہوپکنس کی نظم "The Wind hover" میں موجود ہے۔

اب ذرا اقبال کے تصورِ شیطان پر کچھ گفتگو ہو جائے لیجیے بالِ جبریل و ابلیس اور ابلیس کی عرضداشت جیسی نظمیں ہیں اور ضربِ کلیم میں ابلیس کا پیغام اپنے فرزندوں کے نام موجود ہے اور ارمغانِ حجاز میں اقبال کی مشہور نظم ابلیس کی مجلسِ شوریٰ ہے اور پیامِ مشرق میں انکارِ ابلیس ہے اس کے علاوہ اغوائے آدم، جاوید نامہ میں نالہ ابلیس ہے اور اس کے علاوہ وہ اشعار جن کا عنوان ہے نمودا رشدن خواجہ اہل فراق لیکن اس سلسلے میں ملٹن اور اقبال کا مقابلہ کرنے سے پہلے ہی وہ فیصلہ کر دیتے ہیں کہ ملٹن رزمیہ نگار ہے اور اقبال کو

رزمیہ سے دور کا بھی واسطہ نہیں وہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کا ملٹن سے مقابلہ بہت مشکل ہے کیوں کہ ملٹن کے شیطان نے تو خدا سے جنگ کی تھی اور اس نے خدا کی فوج کو شکست دی تھی اور اسی وجہ سے شیطان کو خدا نے جہنم رسید کر دیا۔ اقبال کے ابلیس نے تو صرف آدم کو سجدہ کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

اب ذرا سلیم احمد صاحب کو دیکھیے فرماتے ہیں۔

> "(شاہین کے سلسلے میں) اقبال کے ایک شارح نے لکھا ہے کہ اقبال کو بچپن میں کبوتروں کا بڑا شوق تھا لیکن ان کے کبوتر جب اڑان پر آتے تو باز، شکرے اور بحریاں ان کے کبوتر پکڑ لے جایا کرتے جس سے اقبال کو بڑا دکھ ہوتا تھا۔ بعد میں بچپن کا یہی تجربہ ان کے تصوّرِ شاہین کی شکل میں برآمد ہوا۔ ذرا سی نفسیاتی باریک بینی سے اور کام لیا جائے تو ان کا تصوّرِ قوت امام بخش گاما پہلوان کی کشتی دیکھ کر پیدا ہوا ہوگا۔"

سلیم احمد صاحب کہتے ہیں کہ اقبال نے شاہین کی علامت نٹشے سے اڑائی ہے۔ نٹشے کے بقول زرتشت میں دو جانور ملتے ہیں ایک شاہین اور ایک سانپ یہ سانپ شاہین کے پنجوں سے لپٹا ہوا ہے۔ نٹشے کا شاہین اس کی شخصیت کی بلند ترین حصے کی نمائندگی کرتا ہے اور اس کی فطرت کی انتہاہ گہرائیوں کی نمائندگی سانپ سے ہوتی ہے کیوں کہ سانپ زمین کی تہوں میں رہتا ہے۔

اقبال کا شاہین بلندی کی علامت ہے لیکن اقبال کے یہاں گہرائی کی کوئی علامت نہیں ہے کہتے ہیں۔ نٹشے کا شاہین جتنا اونچا اڑتا تھا ان کا سانپ اتنی ہی گہرائی میں اتر جاتا تھا لیکن اقبال کے پاس نہ جبلّت ہے نہ زمین اور نہ ان کی کوئی علامت اپنی ایک نظم "عقاب اور چیونٹی" میں وہ جبلّت کی زندگی اور فکر و خیال کی بلند پروازی کا مقابلہ کرتے نظر آتے ہیں مگر اس طرح کہ جبلّت چیونٹی

کی طرح حقیر بن گئی ہے۔ ان کا عقاب چیونٹی سے کہتا ہے۔

تو اپنا رزق ڈھونڈھتی ہے خاکِ راہ میں
میں نہ سپہر کو نہیں لاتا نگاہ میں

محب عارفی

جولائی ۱۹۶۲ء میں ایک شعری مجموعہ شائع ہوا تھا جس میں تین شاعروں کا کلام ایک ساتھ شائع ہوا تھا۔ ان میں محبوب خزاں کی "اکیلی بستیاں"، محب عارفی کی "گل آگہی" اور قمر جمیل کی "خواب نما" شامل تھیں۔ ان تینوں کتابوں کو مکتبہ آسیؒ سے امیر احمد فاروقی صاحب نے ایک کتاب کی صورت میں شائع کیا تھا۔

بہر حال یہاں سے ان تینوں شاعروں کا کلام نئے سفر پر روانہ ہوا۔ ان تینوں شاعروں کے کلام کی نوعیت الگ الگ تھی اس لیے ان پر گفتگو بھی مختلف انداز سے ہوئی۔ آج ہماری گفتگو کا موضوع محب عارفی کی شاعری ہے اس لیے فی الحال ہم اپنے آپ کو محب عارفی کے کلام پر گفتگو تک محدود رکھیں گے۔
بہر حال میں اپنی گفتگو کا آغاز کرتا ہوں اس فلیپ سے جو میں نے "چھلنی کی پیاس" پر لکھا تھا۔ اس میں فلیپ کے الفاظ یہ تھے:

> محب عارفی کی شاعری اردو کی پہلی مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے اور محب عارفی اردو کا پہلا مابعد الطبیعیاتی شاعر۔ غالب پر ہمہ اوست اور اقبال پر پان اسلامزم اپنے منطقی جواز کے ساتھ اثر انداز ہوئے اور اس کے بعد فکر کا ایک طویل غیر منطقی سناٹا۔ اس طویل غیر منطقی سناٹے میں پلانک اور آئن اسٹائن کے نظریات نے جدید انسان کے تصورِ

حقیقت کو بدل کر رکھ دیا۔ ہم وہاں آ گئے جہاں شاعری کو
حواس کی ظاہری حقیقت سے نکال کر اصل حقیقت تک
لے جانا سچے فنکار کا مسئلہ بن گیا۔

محب عارفی کی شاعری اسی تبدیلی کا اظہار ہے۔ انھوں نے
شاعری کو ایک عام آدمی کی دنیا سے نکال کر سائنسی فکر کی
تیز روشنی تک پہنچا دیا۔ طبعیات کی حقیقتوں کے پس
منظر میں مابعد الطبیعیات کے پیچیدہ مسائل اور احساسات
سے جنم لینے والے استعارے محب عارفی کی شاعری کے
ایسے تین زاویے ہیں جنھیں ان کا اسلوب شعری پیکروں
میں تبدیل کر دیتا ہے۔ چھلنی ان کی روح کا استعارہ ہے،
لہریں موجود ہیں اور دریا نہیں ہے۔ دراصل ان کی شاعری
ایک احتجاج ہے۔ کائناتی حقیقت کی اس صورتِ حال کے
خلاف جو بیسویں صدی کی آگہی نے انسان پر منکشف کی
ہے۔

اس شاعری کا مطالعہ ان لوگوں کو نہیں کرنا چاہیے جو
شاعری کو سماجی، معاشی اور جنسی مسئلوں کا حل سمجھتے
ہیں۔ محب عارفی کی شاعری میں مسٹر ٹام یا مسٹر ڈک اپنا
چہرا نہیں دیکھ سکتے اس کی اَن گنت وجوہات ہیں جن میں
سے ایک یہ ہے کہ مسٹر ٹام ناول پڑھتے ہیں۔ ڈوسٹوسکی
نے کہا تھا کہ ہمیں زندگی سے محبت کرنی چاہیے، زندگی
کے معانی سے نہیں۔ محب عارفی کی شاعری ہمیں اس جگہ
لے جاتی ہے جہاں زندگی سے محبت معانی کی تلاش بن گئی
ہے۔ یہ شاعری اس کائناتی آگہی میں شرکت چاہتی ہے

جس نے کانٹ، ڈیکارٹ اور ہیڈیگر کو بے چین کیا ہے۔
اب ہم اس ادب کو معتبر سمجھتے ہیں جو انسان کی حقیقی سچویشن سے آنکھیں دو چار کرتا ہے اور یہ اعتبار اس وقت قائم ہوتا ہے جب انسان اپنی حدود کو قبول کرتا ہے۔ محب عارفی کی شاعری انہی معنوں میں معتبر شاعری ہے۔ بڑے سے بڑا حقیقت پرست بھی خواب دیکھنے لگتا ہے لیکن محب عارفی کی آنکھ کبھی نہیں جھپکتی۔ محب عارفی اور پال کلی ایک ہی راستے کے دو مسافر ہیں جن کے مزاج، طنز اور مزاح وجود کی ایک بین السطور لایعنیت سے پیدا ہوئی ہے۔ دونوں کی بنائی ہوئی شکلیں متحرک حقیقتوں کے پرنٹ ہیں۔ مسٹر ٹام اور مسٹر ڈک سے میری مراد ہر اس انتقاد سے ہے جو ابھی فراق، فیض اور ناصر کاظمی کا مطالعہ کر رہا ہے۔ پال کلی کی تصویریں سمجھنے کا اہل نہیں ہے۔ محب عارفی اردو شاعری کا پال کلی ہے۔"

فلیپ کے آخری حصّے کو بعض نقّادوں نے اشتعال انگیز سمجھا اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے بیشتر نقّاد عشقیہ شاعری کے نقّاد ہیں۔ عشقیہ شاعری کے علاوہ اگر انھیں کسی قسم کی شاعری میں دلچسپی ہے تو وہ جنسی شاعری ہے یا جنس زدہ شاعری ہے، میری تنقید کا یہ حصّہ دراصل ان نقّادوں کے خلاف تھا جو اپنی توجہ زیادہ تر داغ، جرأت یا میراجی کی شاعری پر صَرف کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری تو دور کی بات ہے اگر فکر کی تھوڑی سی جھلک بھی شاعری میں نظر آئے تو ایسی شاعری سے دور بھاگ جاتے ہیں۔

شاعری کا معاملہ تو پسند اور ذوق کا معاملہ ہے جب فکری شاعری ہی پسند نہیں ہوتی تو مابعد الطبیعیاتی شاعری سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ محب عارفی کی

شاعری کی بے رنگی کا سبب بھی یہی ہے کہ اس کا ماخذ بھی سائنس کے اعلیٰ ترین مسائل سے پیدا ہونے والی فکر سے ہے۔ اس قسم کی شاعری کو بڑے بڑے نقاد حضرات بھی پسند نہیں کرتے تو ٹام، ڈک اور ہیری کیا پسند کریں گے۔ محب عارفی صاحب کی شاعری کا ماخذ Philosophy of Science ہے یعنی وہ فلسفہ جو سائنسی انداز کی فکر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تعلق افلاطون، ارسطو، کانٹ، ہیگل، ڈیکارٹ وغیرہ سے نہیں ہے۔ چنانچہ محب عارفی صاحب کی شاعری کے سلسلے میں افلاطون اور ارسو سے لے کر روسو، کومٹے اور کارل مارکس تک سب کو آرام کرنے دیجیے ہاں اگر آپ نے آئن اسٹائن کی اضافیت سے (براہِ راست نہ سہی ڈاکٹر رضی الدین صدیقی صاحب کے ذریعے) واقفیت حاصل کی ہے، ہائزن برگ اور Bhoez اور دوسرے عظیم سائنسدانوں کے افکار اور سائنسی نظریات سے واقفیت حاصل کی ہے تو ضرور آپ کو گفتگو کا حق حاصل ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کیجیے کہ سائنسی مطالعے کے نتیجے میں ایک ایسی فکر پیدا ہو سکتی ہے جسے ہم شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ شاعری مابعدالطبیعاتی شاعری کہی جا سکتی ہے۔ ان معنوں میں محب عارفی اردو کے پہلے مابعدالطبیعاتی شاعر ہیں۔ اس قسم کی مابعدالطبیعاتی شاعری پر جن دو تین نقادوں اور شاعروں نے توجہ کی ہے ان میں آئیے سب سے پہلے نظیر صدیقی سے ملیے۔ نظیر صدیقی صاحب کہتے ہیں:

"محب عارفی کے ساتھ اردو شاعری مابعدالطبیعیات کی ایک ایسی وادی میں داخل ہو گئی ہے جو فلسفیانہ مابعدالطبیعیات کی بجائے سائنسی مابعدالطبیعیات پر مبنی ہے۔ ان کے مفکرانہ تجسس کا مرکز وہ حقائق اور معارف نہیں جو فلسفے اور تصوف کے ذریعے دنیا کے سامنے آئے ہیں بلکہ وہ دریافتیں ہیں جو سائنس کی دین ہیں۔ محب

عارفی کا مجموعہ کلام "چھلنی کی پیاس" ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۷۵ء سے پہلے بھی ان کا ایک چھوٹا سا مجموعہ کلام "گل آگہی" ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا تھا۔"

"محب عارفی کے پہلے مجموعہ کلام کا یہ اکلوتا شعر مجھے بے حد پسند آیا تھا نتیجتاً میں اسے اردو کے چند بہترین شعروں میں شمار کرتا ہوں۔

کل میں نے محب اس کو عجب طور سے دیکھا
آنکھوں نے تو کم دل نے بہت غور سے دیکھا

بعض اوقات یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوتا ہے کہ محب عارفی کے نثری معروضات یا فرمودات زیادہ مشکل ہیں یا ان کی شاعری۔ بہر حال مشکل دونوں ہی ہیں۔ جب ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ عہدِ حاضر کی شاعری کا مبہم ہونا ناگزیر ہے تو اس نے یہ بات عہدِ حاضر کی انسانی زندگی کی روز افزوں پیچیدگیوں کے پیشِ نظر کہی تھی لیکن محب عارفی کی شاعری مبہم اور مشکل اس لیے ہے کہ وہ ان سائنسی حقائق اور دریافتوں پر مبنی ہے جو ادوارِ گزشتہ کے تصوّف اور فلسفے کے حقائق سے زیادہ پر اسرار اور ناقابلِ فہم ہو چکی ہیں۔ مثلاً محب عارفی کہتے ہیں کہ اب سائنس اس طرح کے انکشافات کر رہی ہے کہ صفت ہے اور موصوف نہیں ہے یا یہ کہ حرکت ہے اور کوئی محرک نہیں ہے یا یہ کہ لہریں ہیں اور ان لہروں کا کوئی مظروف نہیں ہے یا یہ کہ آئن اسٹائن کے نظریے کی رو سے زمان و مکاں مطلق ہونے کی بجائے اضافی ہو گئے ہیں یا ہائزن برگ کے نظریے کے

مطابق نہ سبب ہے نہ سبب نہ علت ہے نہ معلول۔"

نظیر صدیقی نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ

محب عارفی کی شاعری ان کیفیتوں کا اظہار ہے جو سائنسی مسائل اور نظریات کے ردِ عمل سے پیدا ہوتی ہیں۔

اس سلسلے میں خود محب عارفی صاحب نے بڑا دلچسپ بیان یہ دیا ہے کہ وہ خود تو سائنس دانوں سے بحث مباحثے کے اہل نہیں ہیں لیکن ایسے مقامات بھی آتے ہیں جب وہ سائنسی نتائج سے آگے بڑھ کر قیاس آرائیوں کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں تو ایسے مقامات پر وہ سائنس دانوں کے خیالات پر اپنے شک و شبہ کا اظہار کرنے کا حق رکھتے ہیں مثلاً آج کی دنیا کا ایک عظیم سائنسدان Stephen Hawking یہ کہتا ہے کہ مادی کائنات کی کلیّت کے حجم میں مستقلاً اضافہ ہوتا جارہا ہے لیکن یہ طبیعی سائنس کا ایک متفق علیہ نتیجۂ تحقیق ہے۔ محب عارفی کہتے ہیں کہ Stephen Hawking کی کتاب میں طبیعیات کا یہ دعویٰ بھی لکھا ہوا ہے کہ خلائے مطلق Empty Space کہیں نہیں ہے۔ اب یہ دعویٰ سائنسی قیاس آرائی کے زمرے میں آتا ہے تو معقولیت یہ پوچھ سکتی ہے کہ مادی کائنات کی کلیت کے حجم میں اضافے کے لیے گنجائش کیا چیز ہے؟ اب محب عارفی صاحب کی خود اپنے بارے میں رائے سنیے:

"غرض کہ سائنس یعنی انسان کی مبنی بر حواس عقل کی سرحدِ ادراک کے مسائل رفتہ رفتہ میرے ذاتی مسائل بن کر میری رگ رگ میں سرایت کر گئے ان مسائل پر غور و فکر کر کے اپنی رائے آپ قائم کرتے رہنا میری افتاد طبع کی مجبوری رہی ہے۔ اپنے ذاتی نتائجِ فکر سے لگاؤ کا ہونا ایک فطری امر ہے۔ میری شاعری کا بیشتر حصّہ اسی میلان کا پیدا کردہ ہے۔"

ہیگل اور شاعری

ہیگل کا خیال ہے کہ آرٹ، مذہب اور فلسفہ یہ تینوں ذہنِ مطلق کے لمحات ہیں۔ تصوّر یا خیال ہی کو وہ بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ ہیگل کو تصوّریت پسند سمجھا جاتا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں اعلیٰ ترین حقیقت ذہن مطلق (Absolute Mind) ہے۔ یہ ذہنِ مطلق ایک کُل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سچائی جزو میں نہیں کُل میں ہوتی ہے عقل ہی سے ہمیں ذہنِ مطلق کی حقیقت کا یقینی شعور حاصل ہوتا ہے۔

انسان کے علم کا آغاز حسی ادراک سے ہوتا ہے۔ حسی ادراک سے صرف معروضات کا علم حاصل ہوتا ہے۔ حسی ادراک پر تنقید کے ذریعے ہم داخلی علم تک پہنچتے ہیں۔ یہ داخلی علم ہی وہ Self-Knowledge ہے جس میں داخلی دنیا اور خارجی دنیا ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ علم خود شعوری ہوتا ہے اور یہی علم کی اعلیٰ ترین ہئیت ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ اصل حقیقت وہ نہیں ہے جو ہمیں حواس سے نظر آتی ہے بلکہ وہ ہے جس سے ہماری عقل کی تسکین ہوتی ہے۔

ہیگل کے خیال میں آرٹ کے نمونے حسی ہوتے ہیں لیکن ان میں ذہن کارفرما ہوتا ہے۔ آرٹ، مذہب اور فلسفہ یہ تینوں ذہنِ مطلق ہی کے لمحے ہیں لیکن یہ تینوں ہئیت میں ایک دوسرے سے جدا ہیں۔ یہ تینوں دراصل حقیقتِ مطلق کو انسانی شعور میں لانے کا ذریعہ ہیں۔ ہئیت کے فرق کی بنیاد خود ان کے مشترکہ مافیہ Content میں موجود ہوتی ہے۔ فطرت چاہے ہمیں محدود

نظر آئے لیکن ذہنِ مطلق ہی کا اظہار ہے۔ اسی طرح مذہب آرٹ اور فلسفہ چاہے لامحدود نظر آئیں، وہ بھی ذہنِ مطلق ہی کا اظہار ہیں۔

حسی ہئیت میں بھی ذہنِ مطلق حسّیت تک آجاتا ہے۔ اسی طرح مذہب میں علم تصویری شکل میں ہوتا ہے۔ مذہب مصوّرانہ سوچ میں عبادت کا اضافہ کر دیتا ہے۔ فلسفہ یعنی ذہن کی آزادانہ سوچ میں علم اپنی اعلیٰ ترین شکل اختیار کر لیتا ہے۔

آرٹ میں علم کی ہئیت حسی (Sensuos) ہوتی ہے لیکن آرٹ کی ہئیت کے لیے اس کا مافیہ موزوں ہونا چاہیے۔ آرٹ میں مطلق حسی نمائندگی ہوتی ہے۔ آرٹ کا مافیہ خیال ہوتا ہے اور اس خیال کی ہئیت (Form) تمثیلوں یعنی (Images) سے تشکیل پاتی ہے۔ آرٹ کا مافیہ ٹھوس چیزوں کا خیال ہوتا ہے یہ تجریدی نہیں ہوتا۔

ہیگل کا خیال ہے کہ آرٹ کی ہئیت دراصل مافیہ اور تمثیل کے ممکنہ باہمی رشتے کا نام ہے۔ یہ باہمی رشتے تین طرح کے ہوتے ہیں یعنی علامتی، کلاسیکی اور رومانی۔

علامتی آرٹ مافیہ اور ہئیت کا مکمل ملاپ چاہتا ہے لیکن یہ ملاپ علامتی آرٹ میں حاصل نہیں ہوتا بلکہ یہ ملاپ کلاسیکی آرٹ کو حاصل ہوتا ہے۔ علامتی آرٹ کی ایک مثال ارفع (Sublime) شاعری ہے۔

شاعری کا ذریعۂ اظہار تخیّل ہے۔ چنانچہ شاعری لفظوں کو نشانات (Signs) کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ ہر قسم کی مادیّت سے آزاد ہوتی ہے۔ شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے روحانی وجود کو ہمارے شعور میں لائے ہمارے احساسات سے جو چیز چھلکنا چاہتی ہے یا جو چیز ہمارے خیالات کے اندر ہی اندر بہتی رہتی ہے اسے ہمارے شعور تک لے آئے۔ شاعری انسان کو اس کی تقدیر سے آگاہ کرتی ہے لیکن اگر شاعری ایسی افادیت کو اپنا لیتی ہے جیسی

افادیت عمارتوں میں ہوتی ہے تو وہ شاعری عام انسانی شعور ہی تک محدود ہو جاتی ہے اور جب وہ اس قسم کی افادیت سے بلند ہوتی ہے تو اس کی سرحدیں مذہب اور فلسفہ سے مل جاتی ہیں۔

شاعری بھی علم کی ایک ہئیت ہے، ایک ایسی ہئیت جس میں کسی خاص چیز کا خیال اور اس کی آفاقی حقیقت ایک ہوتے ہیں۔ بعد میں انسان کے تعقل نے ان کو الگ الگ کر دیا۔ انسان کی عام فہم نے اشیائے کائنات کو جہاں متعین کر دیا ہے شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ جھٹکا دے کر اشیاء کو اس پابندی سے آزاد کر دے چنانچہ شاعر کو دنیا کو ایک دوسری ہی نگاہ سے دیکھنا پڑتا ہے۔ شاعر کی نگاہ اشیائے کائنات کی از سر نو ترتیب کرتی ہے انھیں نئے سلسلوں میں جوڑ دیتی ہے۔ اس طرح شاعر کا شعور کائنات کو ایک دوسری ہی نوعیت میں ڈھال دیتا ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود شاعری میں برجستگی قائم رہنی چاہیے آورد نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ برجستگی ہر سچے آرٹ کے لیے ضروری ہے۔ نظم کی مجموعی حیثیت اور اس کے اجزاء سے یہ ظاہر ہونا چاہیے کہ شاعری اپنا ایک نامیاتی وجود رکھتی ہے جیسے انسانی جسم کے اعضاء الگ الگ اپنا وجود رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود ایک کُل کا حصّہ ہوتے ہیں مثلاً ہر انگلی اپنی جگہ مکمل ہوتے ہوئے جسم ہی کا حصّہ ہوتی ہے۔ اگر شاعری کے مختلف حصّوں میں اس طرح کی ہم آہنگی نہ ہو تو شاعری میں توانائی اور گرمی کی کمی ہو جاتی ہے اور شاعری نثر میں ڈھل جاتی ہے۔

شاعری کو خالص عملی اور نظریاتی چیزوں سے دور رہنا چاہیے کیوں کہ شاعر کو اپنا موضوع خود اپنے تخیّل سے پیدا کرنا پڑتا ہے۔ شاعری کے موضوعات شاعر کے فنکارانہ شعور کی آزادانہ تخلیق ہوتے ہیں۔

شاعری کا اصل مافیہ دراصل شاعری کی داخلیت یعنی انسان کی اندرونی دنیا ہوتی ہے داخلیت ایسے ذہن کی عکّاسی کرتی ہے جو سوچتا اور محسوس تو کرتا ہے

لیکن اپنے خیالات اور احساسات کو عملی شکل میں نہیں ڈھال سکتا۔ شاعر اپنے آپ میں محو ہوتا ہے۔ ہیگل نے آرٹ کی جن ہئیتوں کا ذکر کیا ہے یعنی علامتی، کلاسیکی اور رومانی ان میں علامتی ہئیت کی بہترین نمائندگی عمارتیں کرتی ہیں مثلاً اہرامِ مصر وغیرہ اور کلاسیکی آرٹ کی بہتر نمائندگی اس کے خیال میں مجسموں میں ہوتی ہے کیوں کہ روح کے اظہار کے لیے انسانی جسم ہی بہترین ہئیت ہے۔ مصوری، موسیقی اور شاعری کو وہ بنیادی طور پر رومانی قرار دیتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعری رومانی ہونے کے علاوہ کلاسیکی اور علامتی بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح دوسرے فنون بھی لیکن ہیگل کہتا ہے کہ آرٹ بلند ترین نقطۂ عروج اسی ہئیت میں حاصل کر سکتا ہے جو اس کے لیے بنیادی طور پر موزوں ہو۔

ہیگل نے شاعری کی تین قسمیں قرار دی ہیں۔ رزمیہ، غنائیہ اور ڈرامائی۔ رزمیہ شاعری میں خود شاعر پس منظر میں چلا جاتا ہے اور واقعات سامنے آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے یہ واقعات خود بخود ہمارے سامنے آ رہے ہیں۔ شاعر واقعات کو معروضی طور پر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے اور یہ واقعات جن کرداروں کی قوت ارادی سے ظہور کرتے ہیں، شاعر ان کرداروں کی تصویر کشی بھی بھرپور انداز سے کرتا ہے۔

رزمیہ شاعری کے لیے جس میکانکی طرز کی گفتگو درکار ہوتی ہے، وہ غنائی شاعری میں کام نہیں آتی۔ غنائی شاعری سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جو خیالات اور امیجز شاعر کی زبان پر آئے ہیں ان سے اس کی روح معمور تھی اور یہ کہ جذبات کی شدت کی وجہ سے یہ خیالات اور یہ امیجز شاعر کی روح سے چھلک پڑے ہیں چونکہ غنائی شاعری کا مقصد جذباتی قسم کی داخلیت کا اظہار ہے اس لیے غنائی شاعری کا رجحان موسیقی کی طرف ہوتا ہے۔ آواز کے اتار چڑھاؤ، نغمگی اور سازوں کی سنگت کی طرف غنائی شاعری کا رجحان فطری طور پر ہوتا ہے۔

رزمیہ شاعری

رزمیہ شاعری میں دراصل اسپرٹ کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ رزمیہ نظمیں ہمیں اپنی قوم اور اپنے عہد کی بھرپور دنیا کے بیچوں بیچ لا کر کھڑا کر دیتی ہیں۔ رزمیہ شاعری دراصل کسی قوم کے عالمی وژن کو معروضی واقعہ کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ ایک طرف قوم کا مذہبی شعور ہوتا ہے جو انسانی روح کا ایک عظیم مظہر ہے دوسری طرف قوم کے افراد، ان کے خاندان اور ان کے مسائل۔

ہر عظیم قوم کے پاس اس نوعیت کی بنیادی کتابیں ضرور ہوتی ہیں جو ان کے قومی شعور کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر قوم کی بنیادی کتاب رزمیہ شاعری کی شکل میں ہو مثلاً (Old Testament) میں شاعری کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں کے ساتھ عظیم لوگوں کی تاریخ اور کہانیاں بھی موجود ہیں لیکن (Old Testament) آرٹ کا نمونہ نہیں ہے اسی طرح (New Testament) بھی صرف مذہب تک محدود ہے۔

یونانیوں کے پاس ہومر کی نظموں کی صورت میں شاعری کی بنیادی کتاب تو موجود ہے لیکن ایسی کوئی مذہبی کتاب نہیں جیسی پارسیوں اور ہندوؤں کے پاس ہے۔

رزمیہ نظموں میں اور اس شاعری میں جو بعد میں لکھی گئی ہے فرق ہوتا ہے۔ مثلاً ہندوستان کی ڈرامائی شاعری میں اور سوفوکلیس کی ٹریجڈیز میں ایسی کوئی مجموعی تصویر نہیں ملتی جیسی ہمیں رامائن، مہابھارت یا ایلیڈ اور اوڈیسی میں ملتی ہے۔ پوری رزمیہ نظم کو صرف ایک شاعر کی تخلیق ہونا چاہیے۔ اپنے عہد کی روح کا مظہر ہونے کے باوجود رزمیہ نظم ایک شاعر کی انفرادی Genius کا کارنامہ ہوتا ہے۔ ایلیڈ اور اوڈیسی کے سلسلے میں یہ سوچنا غلط ہے کہ یہ نظمیں

مختلف چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کا مجموعہ ہیں اور یہ کہ ان میں کوئی وحدت نہیں ہے۔ یہ خیالات غلط ہیں ہرچند کہ ایسے خیالات کو ہمارے زمانے میں Friederich A.Wolf جیسے محقق کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو۔ اس کے علاوہ Nebulungenlied کے بارے میں بھی یہ خیال غلط ہے کہ آرٹ کا یہ کارنامہ صرف اپنی مرضی سے اکٹھا کیے ہوئے ٹکڑوں پر مشتمل ہے یا انھیں اچانک بغیر جواز کے اختتام تک پہنچادیا گیا ہے۔

رزمیہ شاعری میں صرف وہی صورتِ حال ہوتی ہے جو اس زمانے میں ہوتی ہے وہ صورتِ حال نہیں جو رزمیہ کے ہیرو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ رزمیہ شاعری میں قومی اسپرٹ اور اخلاقی صورتِ حال اور جنگ اور امن کے علاوہ آرٹ، رسم و رواج اور قومی مفادات میں جو کچھ بھی ہو سکتا ہے موجود ہوتا ہے۔ رزمیہ شاعری میں قوموں کی تاریخ، عمل کی دنیا میں اپنی پوری توانائیوں اور خوبصورتی کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ ہومر کی نظموں کے علاوہ اور کوئی ذریعہ ایسا نہیں ہے جس سے ہم Hellenic قوموں کے کردار کو سمجھ سکیں اور ان کی قومی تشکیل میں جن عناصر نے حصّہ لیا ہے ان کو سمجھ سکیں۔ رزمیہ شاعری میں مقامیت کے ساتھ ساتھ آفاقیت کا جوہر بھی ہوتا ہے جس کی وجہ سے دوسری قوموں کو بھی اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔ ہومر کی شاعری میں صرف روحانی اور اخلاقی باتیں اور کردار کی خوبیاں ہی نہیں بلکہ ادنیٰ سے لے کر اعلیٰ باتوں تک میں قوم کا مخصوص مزاج جھلکتا ہے۔ ایلیڈ میں قوموں کو جنگ کی حالت میں جدوجہد کرتا ہوا دکھایا گیا ہے اور اوڈیسی میں اسی ایلیڈ کی جنگ کے گھریلو نتائج دکھائے گئے ہیں۔

ڈِوائن کامیڈی مذہبی نوعیت کی رزمیہ نظم ہے اس نظم میں دراصل انسانی منصوبوں کی اس اندرونی اور بیرونی جنگ کو ظاہر کیا گیا ہے جو خدا کی مرضی کی تائید یا خدا کی مرضی کے خلاف لڑی گئی جنگ اور تصادم کا موضوع رزمیہ نظم

کے لیے خاص طور پر موزوں ہے کیوں کہ شجاعت سے انسان کو دلچسپی ہوتی ہے چنانچہ شجاعت کا آئیڈیل مظاہرہ قومی جنگ کی صورت میں ہو سکتا ہے خاص طور پر ایسی قومی جنگ جہاں رزمیہ کا تصادم اپنے جواز کی تلاش میں ہو۔ یہی صورت رامائن میں ہے اور ایلیڈ اسی کی اعلیٰ ترین مثال پیش کرتی ہے اور ایلیڈ کے ساتھ ہی ہم یورپی تاریخ کی دہلیز پر آجاتے ہیں۔ ایلیڈ میں مشرق اور مغرب کے درمیان عالمی جنگوں کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جس میں یونانیوں کو جنگ کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے جو چیز ان نظموں کو رزمیہ شکل عطا کرتی ہے وہ یہی ہے کہ مختلف مزاج، مختلف مذہب اور اخلاق اور مختلف زبان اور رسوم و رواج رکھنے والی قومیں ان نظموں میں برسرپیکار ہوتی ہیں۔ یونان اور روم کی رزمیہ نظموں کی یہی صورت ہے اور ایسی ہی صورتِ حال Ariosto اریستو Tasso ٹاسو اور Camoens کی نظموں میں موجود ہے۔ یورپ کی قوموں کے لیے رزمیہ شاعری کا زمانہ اب ماضی کا حصّہ بن چکا ہے۔

تقدیر ڈراموں سے زیادہ رزمیہ شاعری میں کارفرما نظر آتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ڈرامے کے ہیرو کی تقدیر ٹریجک ہوتی ہے کیوں کہ وہ یہ جانتا ہے کہ یہ تقدیر اس نے خود پیدا کی ہے لیکن رزمیہ شاعری میں کسی Achilles اور کسی Odysseus کے ساتھ جو کچھ پیش آتا ہے اس کا جواز اس صورتِ حال میں موجود ہوتا ہے ہیرو جس صورتِ حال کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ چنانچہ Achilles اپنی زندگی ہی میں اپنی موت کا ماتم کرتا ہے اور Odysesy کے آخری حصّے میں ہم دیکھتے ہیں کہ Odysseus اور Agammemnon سائے کی طرح گزر جاتے ہیں یہ جانتے ہوئے کہ ہم سایہ سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔ بہرحال Troy کا زوال ہو جاتا ہے اور Priam اپنے گھریلو دیوتاؤں کی قربان گاہ پر قتل کر دیا جاتا ہے اس کے بیوی بچے قید کر لیے جاتے ہیں یہاں تک کہ Aeneas اپنے دیوتاؤں کے حکم کے مطابق بھاگ نکلتا ہے تاکہ Latium میں ایک نئی

بادشاہت کی بنیاد رکھے۔

مشرق کی رزمیہ نظموں میں علامتی انداز کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ان کے بعد اہلِ یونان کی کلاسیکی رزمیہ شاعری رونما ہوئی جس کی نقل روم کے شاعروں نے کی، اس کے بعد عیسائیوں کی رزمیہ رومانی شاعری کا ظہور ہوتا ہے جو ابتدائی عہد وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے ادوار سے گزری ہے اور پھر جدید ناول سامنے آجاتے ہیں۔ مشرق میں ہندوستان اور ایران میں حقیقی رزمیہ شاعری ملتی ہے لیکن چین میں کوئی رزمیہ نظم نہیں لکھی گئی چینیوں نے نثر ہی میں اپنی تاریخ کی ابتدائی زمانے کو محفوظ کیا ہے اور ان کے قدیم مذہبی خیالات بھی حقیقت پسندانہ روپ میں ظاہر ہوئے ہیں۔ چینیوں کا حقیقت پسندانہ اندازِ فکر رزمیہ شاعری کے لیے سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوا۔ رزمیہ شاعری کی بجائے چین میں چھوٹی چھوٹی حکایتیں کثرت سے ملتی ہیں۔ قصّے تفصیل سے لکھے گئے ہیں اور یہ قصّے ہر قسم کی سچویشن کی نمائندگی سے حیرت زدہ کر دیتے ہیں۔ ان قصّوں میں نجی زندگی اور پبلک زندگی کے سلسلے میں تفصیلی انکشافات کے علاوہ بڑی شائستگی اور تنوع ہے۔ کرداروں کی، خاص طور سے خواتین کے کرداروں کی تصویر کشی میں بڑی نزاکت سے کام لیا گیا ہے اور ان میں چینیوں کی صناعانہ صلاحیتوں کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔ چین کے ان قصّوں اور حکایتوں کے برعکس ہمیں ایک اور دنیا ہندوستان کی ان رزمیہ نظموں میں ملتی ہے جن میں رامائن اور مہابھارت سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ ان نظموں میں ایسا تخیل نظر آتا ہے جو ہندوستانی ذہن اور دنیا کے بارے میں ہندوستان کے اجتماعی نقطۂ نظر کا اظہار کرنے پر مکمل طور سے قادر ہے۔ یہودیوں کے یہاں بھی رزمیہ نظمیں نہیں ہیں کیوں کہ ان کے تاریخی احساس پر ان کا مذہبی جذبہ غالب رہا ہے۔ عربوں پر شروع ہی سے شاعری کا شوق غالب رہا ہے ان میں شاعرانہ صلاحیت فطری طور پر موجود ہے۔ معلقات میں ہمیں مشرق کی

حقیقی شاعری پہلی بار ملتی ہے بعد میں رزمیہ شاعری کی جگہ ضرب الامثال، کہاوتوں، حکایتوں اور الف لیلیٰ جیسی بیانیہ کہانیوں نے لے لی یا مقامات حریری نے جس کی تعریف میں Ruckert رطب اللسان ہے اور اس کا ترجمہ بھی اس نے بڑے شاعرانہ انداز میں کیا ہے۔

فارسی شاعری کا ظہور دراصل اس وقت اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ہوتا ہے جب اسلام کے ذریعے اس شاعری کی قلب ماہیت اپنے عروج تک پہنچ جاتی ہے۔ فارسی شاعری کی ابتداء ہی میں ایک ایسی رزمیہ نظم ہمارے سامنے آتی ہے جس کا مافیہ ایران کے قدیم ترین زمانے تک جاتا ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ چونکہ اس نظم میں مرکزی حیثیت کسی ایسے عمل کو حاصل نہیں ہے جس سے سارے واقعات بندھے ہوئے ہوں اس لیے اسے حقیقی رزمیہ نظم نہیں کہا جاسکتا ہے۔ بہرحال یہ عظیم نظم "شاہنامہ فردوسی" ہے۔ رزمیہ شاعری کے اس سلسلے کا خاتمہ ایسی عاشقانہ نظموں پر ہوا جن میں غیر معمولی دلکشی اور دلاویزی تھی اور اس سے قبل کہ ایران کا ادب ہیگل کے الفاظ میں صوفیانہ پُراسراریت میں ڈوب جائے جس کا آغاز جلال الدّین رومی کی غیر معمولی شاعری اور حکایتوں سے ہوا، ایران میں ناصحانہ ادب کا ظہور ہوا جس میں شیخ سعدی کو جنھوں نے دور دراز کے سفر بھی کر رکھے تھے سب سے نمایاں مقام حاصل ہوا۔

اپنی عہدِ وسطیٰ کی عظیم نظم ڈوائن کامیڈی کے بارے میں دانتے سمجھتا ہے کہ یہ نظم اسے مقدّس محبت نے عطا کی ہے وہ اپنی نظم میں سارے ماضی اور حال کو یا مزید حسن بخشتا ہے یا ہدفِ ملامت بنا دیتا ہے۔ یہ موت کے بعد کا رزمیہ سفر ہے۔ یہ آزاد تخیّل کی تخلیق ہے۔ اسی قسم کے آزاد تخیل کی تخلیق جیسے آزاد تخیّل نے ہومر اور Hesiod کی شاعری میں دیوتاؤں کی تخلیق کی تھی۔ ڈِوائن کامیڈی میں جہنم بھی ہے اور جہنم کی دہشت ناک زندگی بھی، لیکن اس زندگی کے ساتھ دانتے کا اپنا جذبۂ رحم بھی شامل ہے۔ برزخ کی حالت اس سے کم

خراب ہے اور جنت میں مادی دنیا سے آزاد ایک روشن اور تابناک ابدی زندگی ہے اس نظم میں عیسائی دینیات کی متکلمانہ آواز بھی سنائی دیتی ہے اور محبت کی آواز بھی۔

دانتے کی اس ڈِوائن کامیڈی کے علاوہ رزمیہ شاعری کی ایک اور دنیا بھی ہے جس میں عیسائی Knighthood کی کہانیاں ملتی ہیں۔ ان کہانیوں میں مرکزی حیثیت افراد کو حاصل ہے لیکن تخیل نے ایسے کردار وضع نہیں کیے ہیں جو زندگی سے کٹ گئے ہوں انفرادی مہمات کی یہ کہانیاں داستانوں کا رنگ اور فیصلہ کُن جنگوں کی صورت اختیار کر لیتی ہیں اور یہی بات رزمیہ اسلوب کا سبب بن جاتی ہے۔ فرانس میں شارلیمان اور اس کے Paladins کی کہانیاں انگلستان میں کنگ آرتھر اور اس کے راؤنڈ ٹیبل کے Knights کی داستانیں، پُرتگال اور اسپین میں Amadis اور اس کے عزیزوں کی مہمات ملتی ہیں اور تیرہویں صدی عیسوی میں شمالی فرانس میں سب سے زیادہ مشہور کہانی Roman de la Rose کہلاتی ہے۔

اس کے بعد ہم نشاۃ الثانیہ کے عہد میں آتے ہیں ہرچند کہ یہ عہدِ وسطیٰ ہی ہے جو رزمیہ شاعری کا مواد فراہم کرتا ہے لیکن اب فنکارانہ برتاؤ Treatment تیزی سے بدل جاتا ہے۔ شجاعانہ مہمات کا مذاق اُڑایا جاتا ہے اور اس طرزِ اظہار میں Ariosto اور Cervantes کو سب سے زیادہ نمایاں کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ اریستو کی Orlando Furioso میں بڑی دلکشی، مزاح اور ذکاوت کے ساتھ سادگی اور پُرکاری ملتی ہے اور وہ تمام چیزیں جو اپنے اندر بے ڈھنگی، لایعنی اور احمقانہ ہو چکی ہیں اپنے آپ ختم ہوتے ہوئے دکھائی گئی ہیں۔ Cervantes کا ناول زیادہ گہرا ہے اور اس میں دکھایا گیا ہے کہ اب جہاں گرد سورما اور Knight ماضی کی چیزیں بن چکے ہیں۔ جیسے کسی مجنوں کے ذہن میں کوئی خیال ثبت ہو کر رہ جائے Cervantes نے یہ بتایا ہے کہ ایک

کردار کے ذہن میں یہ خبط سما جاتا ہے کہ وہ انتہائی بہادر Knight ہے اور وہ جو مہمات سر کرتا ہے وہ روزمرہ کی زندگی کے نقطۂ نظر سے انتہائی احمقانہ، مضحکہ خیز اور مہمل ہوتی ہیں اس طرح شجاعانہ مہمات کی ایک نوعیت کی لایعنیت کو سروانٹس ہمارے شعور میں لے آتا ہے۔

رزمیہ شاعری کی دوسری شاخ جو نشاۃ الثانیہ میں رونما ہوئی اس کے نمائندوں میں Tasso کا ذکر ضروری ہے جس کی Jerusalem Delivered کا موڈ اریستو کے موڈ کے بالکل برعکس ہے۔ Tasso نے ہومر اور ورجل کو اپنا ماڈل بنایا تھا تاکہ وہ ایک رزمیہ ساخت کی نظم تخلیق کر سکے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ Tasso کی نظم میں موسیقی کی ایسی خصوصیات اور فنکارانہ لطافت موجود ہے کہ اسے ہومر اور ورجل کی رزمیہ نظموں کے مقابل رکھا جا سکتا ہے لیکن اس میں ابتدائی زمانہ کی اوریجنلٹی موجود نہیں ہے جو اسے قوم کی نمائندہ رزمیہ نظم بنا سکے۔ Tasso کی اس رزمیہ نظم پر ہومر سے زیادہ ورجل کا اثر نمایاں ہے۔ Camoens کی نظم Lusieas بھی جس میں پرتگالیوں کی بحری مہمات کا ذکر ہے کلاسیکی یعنی یونانی اور اطالوی نمونوں سے ماخوذ ہے اور یہی بات اس کی اوریجنلٹی کے تاثر کو ختم کر دیتی ہے۔ ملٹن کی Paradise Lost اور Klipstock کی Messiah اور والٹیر کی Henriad کے بارے میں بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے اور والٹیر کی Henriad تو حیرتناک حد تک تصنع آمیز ہے۔

ملٹن کو پروٹسٹنٹ مذہب سے تحریک ملی تھی وہ اپنے تخلیقی جذبہ کو اظہار کی لطافتوں کے ساتھ پیش بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ملٹن نے یونانی شاعری کا بہت گہری نظر سے مطالعہ کیا تھا لیکن پھر بھی موضوع کی گہرائی، فنی مہارت اور اوریجنلٹی میں ملٹن ڈانتے سے کمتر ہے اور ویسے بھی Paradise Lost میں رزمیہ موضوع اور ڈرامائی رجحان میں کشاکش موجود ہے اس کے علاوہ

غنائی کیفیات اور پند و نصائح کا انداز بھی دکھائی دیتا ہے۔

ہیگل کہتا ہے کہ حال ہی میں یورپ کی قومی، شہری اور بورژوا سماجی زندگی نے رزمیہ طرز کے ناولوں کے لیے راستہ کھول دیا ہے۔

غنائی شاعری

غنائی شاعری میں شاعر کے اسی داخلی پہلو کا آفاقی اور انفرادی اظہار ہوتا ہے جو داخلی پہلو رزمیہ شاعری میں غائب رہتا ہے۔ رزمیہ شاعری میں تو صرف واقعات اپنی مجموعیت میں سامنے آتے ہیں لیکن غنائی شاعری سے ہمارے ذاتی جذبات کے اظہار کو تسکین ملتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ غنائی شاعری کے موضوعات زیادہ سے زیادہ متنوع ہو سکتے ہیں اور اس میں قومی زندگی کے کسی رجحان کی طرف اشارہ بھی ہو سکتا ہے لیکن رزمیہ اور غنائی شاعری میں بنیادی فرق یہ ہے کہ رزمیہ شاعری ایک ہی نظم میں قوم کی پوری روح کو کھول کر بیان کرنا چاہتی ہے لیکن غنائی شاعری اپنے آپ کو کسی ایک پہلو تک محدود رکھتی ہے۔ غنائی شاعری میں بھی قومی احساسات اور قومی خیالات اپنا اظہار پا سکتے ہیں لیکن کوئی ایک غنائی نظم تنہا ان ساری باتوں کا اظہار نہیں کر سکتی۔

غنائی شاعری میں کسی قوم کی بنیادی کتاب نہیں لکھی جا سکتی لیکن غنائی شاعری کا ایک فائدہ یہ ضرور ہے کہ غنائی شاعری کسی قوم کی تاریخ کے کسی بھی لمحے میں فروغ پا سکتی ہے اور رزمیہ شاعری کا تعلق قوم کے صرف ابتدائی زمانہ سے ہوتا ہے بعد کے زمانے میں جب کلچر نثر سے بہت قریب ہو جاتا ہے رزمیہ شاعری کا فروغ ممکن نہیں رہتا۔

ایسی نظموں میں بھی جو رزمیہ شاعری کی آخری حدوں پر ہوتی ہیں غنائی شاعری کی صفات موجود ہو سکتی ہیں اور اسی طرح ایسی غنائی شاعری بھی

موجود ہے مثلاً Epigram یا ہیروز کے بیانیہ قصّے اور Ballads جن میں رزمیہ انداز ملتا ہے، یونان کی غنائی شاعری کے گلدستوں میں ایسے Epigrams بھی ملتے ہیں جن میں شاعر اپنے آپ کو معروض کے سپرد نہیں کرتا جس معروض کی طرف اشارے اس کلام میں ملتے ہیں بلکہ ان غنائیہ اشعار میں شاعر اپنی ہی ذات پر زور دیتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ نظموں کا اسلوب تو غنائی ہوتا ہے لیکن ان کا موضوع غنائی نہیں ہوتا۔ انگلستان کی ابتدائی شاعری میں اس قسم کے Ballads کثرت سے ملتے ہیں۔

عوامی شاعری میں عموماً المیہ اور تصادم کی کہانیاں پسند کی جاتی ہیں ایسی کہانیاں جن کا کرب دل کو چیر جاتا ہے۔ ہیگل کے عہد میں برجر Burger، گوئٹے اور شلر نے انتہائی خوبصورت Ballads لکھے ہیں جن میں گھریلو سادگی اور جذباتی ورثن کا نوکیلا پن موجود ہے اور شلر کے Ballads میں تو انتہا درجہ کی غنائی انداز کی بلندی فکر بھی موجود ہے۔

غنائی شاعری کی داخلیت تقریبات پر لکھی ہوئی نظموں میں بھی ظاہر ہوتی ہے، یہ تقریبات جنگ سے متعلق بھی ہو سکتی ہیں جیسا کہ Callinus اور Tyrteus کے جنگی نوحوں کے سلسلے میں ہوا یا ایتھلیٹکس کے مقابلوں کے سلسلے میں Pindar کی انعام یافتہ پُر جوش غنائی نظموں میں ہوا اس میں معروضی صورتِ حال سے زیادہ شاعر کے ردِّ عمل میں قاری شریک ہوتا ہے۔ ایک بار ہوریس نے طنزیہ انداز میں ایک فقرہ کہا تھا کہ ایک مہذّب اور مشہور آدمی کی حیثیت سے مجھے اس کے بارے میں ایک نظم لکھنی ہے اسی اسپرٹ میں شلر نے Lied vonder Glocke لکھی لیکن یہ نظم تقریب پر لکھی ہوئی نظم نہیں ہے۔

دوسری طرف ہوریس نے کہا ہے کہ سچّا شاعر اپنی غنائی نظم کے لیے اپنی ذات ہی سے تخلیق کی تحریک حاصل کرتا ہے مثلاً Anacreon کے

نغموں میں شاعر اپنی تصویر کشی معروضی انداز میں کرتا ہے، محبت کے معاملات میں شراب نوشی کی محفلوں میں تفریحی موڈ میں جیسے کہ وہ خود آرٹ کا کوئی نمونہ ہو اسی طرح حافظ کے یہاں بھی کوئی موضوع نہیں ہے کوئی معروضی تصویر نہیں ہے اساطیر نہیں ہیں بس شاعر ہے جو خود اپنی روح سے مخاطب ہے جیسے ایک روح دوسری روح کے مقابل ہو۔ حافظ کے ساتھ اس کی شراب ہے، میخانہ ہے، محبوب ہے، دریا ہے اور بہت کچھ گوئٹے کی نظم Ich habmein sach aufnichts gestellt ایک بے نیازی کی سی کیفیت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے اپنا دل کسی چیز سے نہیں لگایا ہے کسی چیز سے نہیں اور اسی کے ساتھ دولت، جائداد، عورتیں، سفر، شہرت، عزت اور آخر میں جنگ وغیرہ کا ذکر بھی کرتا ہے اور کہتا جاتا ہے کہ میں نے اپنا دل کسی چیز سے نہیں لگایا ہے اور اس طرح دنیا کی ہر چیز کے خالی ہونے کی کیفیت کو ظاہر کر دیتا ہے۔

غنائی شاعری کی تخلیق کے لیے ابتدائی نہیں ترقی یافتہ معاشرہ چاہیے جہاں آرٹ بڑھتی ہوئی نثر آلود دنیا میں خود شعوری کا حامل ہو سکے اور اس خود شعوری Self-Conscious-ness کی کیفیت کو جانتے بوجھتے Perfect بنا سکے۔ مثلاً ہمارے عہد میں ہر شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنا نقطۂ نظر اور اپنے احساسات کو برقرار رکھ سکے۔ آج کے شاعر کا رویّہ رزمیہ شاعر کے رویّہ کے بالکل برعکس ہوگا۔ ایلیڈ اور اوڈیسی میں ہومر اپنی شخصیت کو اس حد تک قربان کر دیتا ہے کہ اکثر لوگ اس بات سے متفق نہیں ہوں گے کہ ہومر ایک جیتا جاگتا شخص ہوگا حالانکہ ہومر کے ہیرو آج بھی زندہ انسانوں کی طرح ہیں اور اپنی ذات میں لافانی ہو چکے ہیں لیکن پنڈار کی انعام یافتہ غنائیہ نظموں کی شخصیتوں کا یہ حال نہیں ہے، athletics میں خواہ شاعر نے انھیں کتنا ہی بڑا فاتح کیوں نہ دکھایا ہو۔ ان کے لیے یہی بڑا اعزاز ہے کہ پنڈار نے انھیں اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے لیکن پنڈار کی شاعری سے صرف شاعر لافانی ہو گیا ہے اس کے ہیرو اس کی

شخصیت کے ملحقانہ Appendage سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ غنائی شاعری کی ایسی عبوری قسمیں بھی ہیں جن میں رزمیہ شاعری کا بیانیہ عنصر ملتا ہے۔ دوسری انتہا پر ایسی عبوری قسمیں بھی ہیں جن میں ڈرامائی شاعری کی بنیاد کے طور پر گفتگو اور مکالمہ ملتا ہے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان سچی غنائی شاعری کی بنیادی ہئیتیں ملتی ہیں لیکن اس سارے مسئلہ کا تعلق اس بات سے ہے کہ شاعر اپنے موضوع کے بارے میں کیا رویّہ اختیار کرتا ہے۔

غنائی شاعری کی وہ قسمیں بھی ہیں جنھیں ہم حمد، بھجن، مناجات، جنگ سے پہلے یا جنگ کے بعد کے نغمے اور مزامیر کہتے ہیں۔ مزامیر کا مطلب ہے ایسی نظمیں جن میں شاعر مقدس آفاقیت میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔

لیکن ہومر کی مناجاتیں دیوتاؤں کی خارجی تصویر کشی کے باعث رزمیہ شاعری کے اسلوب سے زیادہ قریب ہیں Old Testament کے مزامیر میں خدا کے لیے ایک روح کی تڑپ کی ارفع ترین کیفیت موجود ہے جو تصویر کشی سے بہت بلند ہے۔ Odes بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں یونان اور روم میں اس صنف کو درجہ تکمیل تک پہنچایا گیا۔ Odes میں شاعر اہم موضوعات پر مثلاً ہیروز کے بارے میں محبت خوبصورتی آرٹ اور دوستی وغیرہ کے بارے میں اپنی داخلی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ ذہن کی وسعت، قلب کی فراخی کا ثبوت دیتا ہے اور اپنی اخلاقی اور فنکارانہ حسّیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہوتی ہے کہ شاعر کس جوش و خروش سے اپنے خیالات اور احساسات کو فنکارانہ روپ دیتا ہے جیسا کہ پنڈار کی غنائی نظموں میں اکثر ہوتا ہے یا اپنی نوعیت میں غیر اہم موضوعات کو کس طرح وقار بخشتا ہے۔

شلر اور گوئٹے صرف اپنے عہد کے نغمہ نگار ہی نہیں بلکہ لامحدود آفاق کے شاعر ہیں۔ خاص طور پر گوئٹے کے نغمے سب سے زیادہ گہرے بلند اور ارفع ہیں اور سب سے زیادہ اثر انگیز بھی ہیں۔ یہ نغمے صرف گوئٹے ہی کے نہیں ہیں بلکہ

گوئٹے کی پوری قوم کے نمائندہ ہیں۔ یہ نغمے ہماری روح کے سب سے زیادہ بنیادی لہجہ کا مکمل طور پر اظہار کرتے ہیں۔

ڈرامائی شاعری

ڈرامے میں چونکہ ہئیت اور مافیہ کی مجموعیت مکمل طور پر موجود ہوتی ہے اس لیے شاعری ہی میں نہیں سارے فنون لطیفہ میں ڈرامائی شاعری کو بلند ترین مقام دیا جاتا ہے اس کے علاوہ شاعری پتھر، رنگ، لکڑی اور آواز کے مقابلہ میں روح کو بہتر طور پر ظاہر کر سکتی ہے اور ان سارے فنون کے مقابلہ میں جو لفظ کو استعمال کرتے ہیں ڈرامائی شاعری سب سے زیادہ جامع ہوتی ہے۔ اس میں رزمیہ کی معروضیت اور غنائی شاعری کی داخلیت دونوں متحد ہوتی ہیں۔

رزمیہ کی طرح ڈرامے میں بھی ایک بھرپور عمل ہمارے سامنے واقع ہوتا ہے اور اس عمل کی بنیاد کرداروں کی داخلی زندگی میں ہوتی ہے جو ہمارے سامنے ایک دوسرے سے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ ڈرامے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں عمل ایسا ہو جس میں کرداروں کے جذبات اور مقاصد کا اظہار خارجی طور پر ہو اور عملاً اس میں اتنی شدّت اور قوت بھی ہو کہ وہ مخالف کرداروں کے جذبات اور مقاصد کو ابھار سکے اور یہ مقاصد ایسے ہوں جو اپنے زمانے میں قدر و قیمت رکھتے ہوں مثلاً قانون کا مسئلہ، ملک سے محبت، والدین، بہن بھائی اور بیوی بچوں سے محبت۔ ان کا اظہار کرداروں کی قوتِ ارادی کے ذریعے ہو اور یہ کہ یہ مسائل اتنے اہم اور طاقتور ہوں کہ کرداروں کی روح پر ان کا تسلّط ہو اور یہ مسائل کرداروں میں انتہائی شدید جذبات اور جانگدازی پیدا کر سکتے ہوں۔

ڈراما نگار میں اپنے عہد کی اقدار کو پہچاننے کی گہری بصیرت ہونی چاہیے یعنی ڈراما نگار میں ان ابدی قوتوں کے ادراک کی صلاحیت ہونی چاہیے جو

ڈرامائی عمل میں شدّت اور جانگدازی پیدا کرتی ہیں یعنی ان قوتوں کی پہچان ہونی چاہیے جو آخر کار کرداروں کی تقدیر بن جاتی ہیں جو چیز ان اقدار کو شدّت اور جانگدازی عطا کرتی ہے وہ خود ان اقدار میں نہیں ہوتی بلکہ ان سے ایک طرفہ اور گہری لگاؤ سے پیدا ہوتی ہے اور یہی چیز ان کرداروں میں جان ڈالتی ہے۔

ہر قوم کا اپنے زمانے میں مذہب، اخلاق اور سیاست کی قدروں سے ایک تعلق ضرور ہوتا ہے۔ ان اقدار سے کرداروں کے یک طرفہ گہرے لگاؤ کے باعث کرداروں میں تصادم پیدا ہو جاتا ہے لیکن ہر عہد میں چند ایک قدریں ہی ایسی ہوتی ہیں جو مقامیت اور اپنے عصر سے بلند ہوتی ہیں۔ ڈرامانگار جب ان اقدار کے ادراک میں ناکام ہو جاتا ہے جو مقامیت اور اپنے عہد سے بلند ہوتی ہیں تو ایسی اقدار پر ٹکراؤ ہوتا ہے جو ساری دنیا کی انسانیت کے لیے دلچسپی کا باعث نہیں ہوتیں ایسی مقامی قدروں کی کتنی ہی توضیح و تشریح کیوں نہ کی جائے۔ دوسری قومیں اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتیں۔ ہندوستانی ڈراما "شکنتلا" اسی قسم کی مقامی قدروں کا نتیجہ ہے۔ "شکنتلا" برہم کو پہچان نہیں پاتی اور جیسا احترام اس کا ہونا چاہیے تھا نہیں کر پاتی اس لیے برہمن اسے بددعا دیتا ہے اور پھر اسی عمل کے اطراف سارا ڈراما گھومتا ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ آج یہ بات ہمیں لایعنی معلوم ہوتی ہے چنانچہ اس غیر معمولی خوبصورت ڈرامے کی ساری خوبیوں کے باوجود ہمیں اس کے مرکزی عمل میں کوئی دلچسپی نہیں ہوتی یہی بات کسی حد تک بہت سے ایسے ڈراموں کے سلسلے میں بھی سچ ہے جنھیں یورپ میں بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے برعکس شیکسپیئر کے المیہ اور مزاحیہ ڈرامے سے عوام کے لیے بہت زیادہ دلچسپی کا باعث رہے ہیں۔ ان میں بہت زیادہ قومی مزاج پر زور کے باوجود آفاقی انسانی دلچسپی بلامقابلہ بہت زیادہ مضبوط ہے کیوں کہ اس کے یہاں عالمی اسٹیج کی وسعتوں میں سچویشن بہت متنوع ہے اور کرداروں میں بہت آفاقیت ہے۔ شیکسپیئر کے کھیلوں کو ہر اس جگہ داخلہ مل گیا

ہے جہاں آرٹ کی قومی روایات بہت زیادہ مخصوص اور تنگ نہیں ہیں۔

جہاں تک آفاقیت کا سوال ہے یونان کے المیہ ڈراموں کے بارے میں بھی اسی نوعیت کی بات کہی جا سکتی ہے لیکن ہمارے مذاق میں اب بہت تبدیلیاں آ گئی ہیں اور ہمارے قومی نقطۂ نظر کے بعض پہلو اور اسٹیج کرنے کے طریقے بدل چکے ہیں اور ہمیں اب کرداروں کے سلسلے میں زیادہ داخلی اور نفسیاتی بصیرت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور مخصوص نوعیت کی کردار نگاری میں بھی زیادہ وسعت کی ضرورت ہے۔

حقیقت میں کرداروں کے Treatment ہی سے یہ طے ہوتا ہے کہ جن قدروں پر تصادم ہو رہا ہے ہم آفاقیت کے نقطۂ نظر سے ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں کہ نہیں چنانچہ اس تصادم کے نتیجہ میں جو ان قدروں میں نہیں بلکہ ان کرداروں میں ہوتا ہے جو ان قدروں سے یک طرفہ لگاؤ رکھتے ہیں یا تو وہ بالکل تباہ ہو جاتے ہیں یا تقدیر ان میں صلح کرا دیتی ہے اور وہ یک طرفہ طور پر مسخ ہونے کی صورتِ حال سے بچ جاتے ہیں۔

روایتی طور پر ڈراموں کو ایکٹ میں تبدیل کیا جاتا رہا ہے اسپین کے ڈراموں میں پانچ ایکٹ ہوتے ہیں اور برطانیہ، فرانس اور جرمنی کے کھیلوں میں تین ایکٹ، ان کی تعداد دراصل پہلے سے سوچے سمجھے ڈرامائی عمل کے نشوونما کے مطالبہ پر منحصر ہوتی ہے۔ پہلے ایکٹ میں وہ ابتدائی سچویشن ہوتی ہے جس میں تصادم مضمر ہوتا ہے اور پھر اس کا اظہار جو ڈرامائی قوتوں کو عملی طور پر تصادم کے لیے تیار کر دیتا ہے دوسرے ایکٹ میں مفادات کا ٹکراؤ رونما ہوتا ہے اور آخری ایکٹ میں یہ ٹکراؤ اپنے نقطۂ عروج تک پہنچ جاتا ہے۔

ٹریجڈی کے سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ ٹریجڈی کا واقعہ صرف چوبیس گھنٹوں کے اندر مکمل ہو جانا چاہیے اور دوسری بات یہ ہے کہ یہ واقعہ صرف کسی ایک جگہ یا ایک ہی شہر میں واقع ہونا چاہیے اس کے لیے خاص طور پر فرانس میں

مختلف اصول بنائے گئے یہ اصول ارسطو سے اور پھر یونان کے ڈراما نگاروں سے اخذ کیے گئے تھے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کے سلسلے میں یہ تو کہا ہے کہ ٹریجڈی کا واقعہ ایک دن کے اندر رونما ہو جانا چاہیے لیکن ارسطو نے ٹریجڈی کے لیے یہ شرط نہیں لگائی تھی کہ یہ واقعہ صرف ایک ہی شہر میں رونما ہونا چاہیے یعنی ارسطو نے مقام کی وحدت کے سلسلے میں کچھ نہیں کہا تھا۔ فرانسیسیوں نے ڈرامے کے سلسلے میں جو سخت اصول وضع کیے تھے وہ یونان کے المیہ نگاروں سے بھی اخذ نہیں کیے جاسکتے تھے۔

ڈرامے کے سلسلے میں وقت اور مقام کی وحدت کو بلاضرورت متعارف نہیں کرانا چاہیے ہاں اگر ڈرامے کے عمل کی منطق کا تقاضہ ہو یا کردار کی ضرورت ہو تو مقام کی پابندی سے گریز کرنے میں کوئی ہرج نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان اصولوں پر ضرورت سے زیادہ زور نہیں دینا چاہیے۔

ڈرامے میں ایسی زبان استعمال ہونی چاہیے کہ ڈرامہ کے دوران کردار کی مخصوص صفات کو اُبھارا جاسکے۔ اعلیٰ درجہ کے ڈراما نگاروں کی زبان سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ڈرامے میں جو زبان استعمال کی جائے وہ بہت زیادہ فطری نہیں ہونی چاہیے دوسری طرف ڈرامے میں زبان کا ڈرامائی استعمال یہ ہے کہ زبان سے کردار کی سچی انفرادیت اُبھرنی چاہیے۔ اس میں بہت زیادہ مخصوصیت بھی نہیں ہونی چاہیے اور بہت زیادہ آفاقیت بھی نہیں ہونی چاہیے، یعنی تجریدی آفاقیت نہیں ہونی چاہیے۔ جہاں ان باتوں کا خیال رکھا جائے اور وجود کی ٹھوس حقیقتیں بھی ظاہر ہوسکیں تو وہی آرٹ کا آئیڈیل ماحول ہوتا ہے۔

یونان کے قدیم ڈراموں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کورس ہوتا تھا دوسرے مونولوگ، یعنی ایک کردار کی گفتگو اور تیسرے یہ کہ مکالمے ہوتے تھے یعنی اب کورس کا رواج بالکل ختم ہوچکا ہے اور کورس کے نغموں میں جو رزمیہ اور غنائی شاعری ہوتی تھی اب وہی شاعری کرداروں کی گفتگو میں آگئی ہے۔

ہیگل کا خیال ہے کہ مونولوگ کا رواج اب بھی اس لیے ہے کہ مونولوگ کے ذریعے کردار کی گہرائی دکھائی جا سکتی ہے اور کرداروں کی خواہشات اور قوتِ ارادی کا باہمی تصادم ہی ڈرامے کی جان ہے اور اس کے لیے مکالموں کا ہونا ضروری ہے۔

یہ صرف مکالموں ہی سے ممکن ہے کہ کردار اپنے آپ میں یا دوسرے میں جو جذبات کی شدّت اور ڈرامائیت ہے اس سے آگاہ ہو سکیں یا دوسروں کو آگاہ کر سکیں۔ ان سے کرداروں کے مخصوص مقاصد اور ان کی داخلی گہرائیاں ظاہر ہوتی ہیں اور انھی مکالموں سے وہ جانگدازی Pathos بھی پیدا ہوتی ہے۔ جس سے ڈرامے کو فنکارانہ وجود حاصل ہوتا ہے۔

جدید زمانے میں لوگ ڈراما دیکھنے سے زیادہ ڈراما پڑھنے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں۔ اس لیے بہت سے ڈراما نگار ایسے ڈرامے لکھنے لگے ہیں جو صرف پڑھنے کے لیے ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کے نقطۂ نظر سے Performance ایک خارج کی چیز بن کر رہ گیا ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ اگر ڈراما نگار صرف پڑھے جانے کے لیے ڈراما لکھتا ہے تو ڈراما ایک خط کی شکل اختیار کر لیتا ہے جیسے ڈرامہ نگار ہمیں خط کے ذریعے کرداروں کے بارے میں بتا رہا ہو۔ لیکن ڈرامے میں عمل اور نتیجہ کی Immediacy ضروری ہے ڈرامے میں گفتگو اور اس پر ردِ عمل فوراً ظاہر ہونا چاہیے اور ڈرامہ میں یہ Immediacy اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب عمل اور ردِ عمل کے درمیان کوئی لمحہ فکریہ، کوئی فاصلہ نہ ہو۔ اس لیے ڈراما لکھتے وقت ڈراما نگار کے پیش نظر اسٹیج کی ضروریات ہونی چاہئیں۔ وہ کہتا ہے کہ اس کی رائے میں ڈراموں کا متن شائع نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کی نقلیں صرف ڈراما کرنے والی کمپنیوں کے پاس ہونی چاہئیں۔ اسی لیے آج کل کے ڈراموں میں خیال، جذبہ اور شاعرانہ زبان کی نفاستیں تو موجود ہیں لیکن کرداروں کی قوتِ ارادی کا باہمی تصادم جو ڈرامے کے لیے ضروری ہے وہی مکالموں میں کم ہو گیا ہے۔

فوکو اور طاقت کا نظریہ

جنگِ عظیم کے کچھ عرصہ کے بعد سارتر کو فرانس میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی لیکن ۱۹۶۰ء میں جب وجودیت زوال ہوا تو سارتر کے افکار کی جگہ لیوی اسٹراس، رولاں بارت، لاکاں اور فوکو کے خیالات مقبول ہونے لگے یہاں تک کہ مثل فوکو کے بارے میں یہ کہا جانے لگا کہ یہ نیا سارتر ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ دیکھتے ہی دیکھتے ان سب سے زیادہ اہمیت دریدا کو حاصل ہو گئی اس کے باوجود فوکو کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی۔

فوکو کا نقطۂ نظر روایتی فلسفہ اور تاریخ سے بالکل مختلف تھا۔ چنانچہ فوکو نے اپنے فلسفہ کے شعبہ کا نام نظامِ فکر کی تاریخ رکھا تھا کیوں کہ وہ اس طرح یہ ظاہر کرنا چاہتا تھا کہ اس کی فکر اِنٹلکچول تاریخ سے الگ ہے۔ ویسے مثل فوکو پر کارل مارکس اور فرائڈ سے زیادہ نطشے کے اثرات تھے۔ اقتدار اور علم کے باہمی رشتہ کے سلسلے میں فوکو کے خیالات پر نطشے کے اثرات بہت واضح ہیں لیکن فوکو کے خیالات میں وہ شدّت نہیں ہے جو نطشے کے افکار میں ہے۔ فوکو اقتدار پر زور دیتا ہے علم پر نہیں۔ اُس کی توجہ زبان پر نہیں عمل پر ہے چنانچہ حوالہ زبان یا نشان کا نہیں جنگ کا ہونا چاہیے فوکو کے خیالات میں Discourse یعنی بیان یا ابلاغ کی بہت اہمیت ہے لیکن خود Discourse میں زبان اور عمل کی بہت زیادہ اہمیت ہے اسی طرح سچائی کے تصوّر کے سلسلے میں بھی علم اور اقتدار کے تعلق کی بھی بہت زیادہ اہمیت ہے فوکو کہتا ہے کہ اقتدار کا براہِ

راست تعلق جسم سے ہوتا ہے۔ سرمایہ داری کے زمانہ سے پہلے کے معاشروں میں بھی خارجی قوت ہی جسم کو سزا دے سکتی تھی لیکن سرمایہ دارانہ معیشت نے جسم کو ایک نئی قسم کی محنت میں لگا دیا اور اس جسم سے ایک نئی تخلیقی خدمت حاصل کرنے لگا اس طرح افراد کے جسموں کو، ان کے اعمال اور ان کے رویّوں اور برتاؤ کو کنٹرول کرنے لگا۔ ان کی زبان اور ان کے نشانات کو استعمال کر کے انسانوں کے جسم پر یہ اقتدار حاصل کیا گیا۔

اس سارے عمل کے پیچھے جو صورتِ حال تھی اُسے جنگ کی صورتِ حال ہی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اقتدار کا یہ راستہ خود فرد کے جسم کی اپنی قوت مہیا کرتی ہے۔ جسموں پر جو قوّت حکمراں ہوتی ہے اس کی مخالفت خود خواہش اور ارادہ کی قوت کرتی ہے اور یہی قوّت فوکو کے نزدیک سارے انقلابات کا ماخذ ہوتی ہے۔ ماضی میں فوکو نے جو علمیاتی فریم ورک کے سلسلے میں باتیں کہی تھیں اب انھیں چھوڑ دیتا ہے اور اب وہ ایک ایسی طاقت اور توانائی کا سراغ پالیتا ہے جس پر علمیاتی فریم ورک اثر انداز نہیں ہو سکتا۔ دریدا کی طرح فوکو کے لیے بھی معاشرہ کا قبل تجربی Apriori ہی بنیادی حقیقت نہیں ہوتا بلکہ اس سے بھی زیادہ گھرن ایک حقیقت ہو سکتی ہے جو سچ ہو سکتی ہے بلکہ وہی سچائی ہوتی ہے۔ خواہش اور ارادہ کی اصطلاحات فوکو نے نطشے ہی سے لی ہیں اور جب فوکو جنگ اور اقتدار پر اظہارِ خیال کرتا ہے تو وہ نطشے ہی کی اصطلاحات سے کام لیتا ہے۔

فوکو کا خیال ہے کہ ہماری جنسی جبلّتوں کے بارے میں کوئی چیز بنیادی اور قطعی انداز میں نہیں کہی جا سکتی۔ مثلاً بچہ کی جنسیّت کا ذکر کرتے ہوئے جس کا حوالہ فرائڈ کی تحلیلِ نفسی میں ملتا ہے فوکو کہتا ہے کہ فرائڈ نے بچہ کی اِس جنسیّت کو بھی دریافت کیا تھا چنانچہ بچّوں سے اِستمنا بالید کو ختم کرنے کی بڑی زبردست کوششیں کی گئیں لیکن اسکول کے بچوں میں استمنا بالید ختم نہیں ہو

سکا بلکہ اس کی شدّت اور بڑھ گئی۔

جنسیّت پر بحث مباحثے، جنسیت کا تجزیہ کرنے اور اسے کنٹرول کرنے کی خواہش سے فرد کی اپنے جسم پر قابو پانے کی خواہش اور بڑھ گئی دراصل بچہ کی جنسیّت کا مسئلہ اٹھارویں صدی سے پیدا ہوا۔ فوکو کے خیال میں مغربی معاشرہ جنس کے بارے میں سچ بولنے کی خواہش میں قدیم کیتھولک زمانے کے اعترافات کے وقت ہی سے گرفتار ہے اور پچھلی تین صدیوں میں جنس کے بارے میں گفتگو میں اضافہ ہی ہوتا رہا ہے اور جنس پر یہ ساری گفتگو چاہے جنس کے خلاف ہی کیوں نہ ہو اس سے جنس کا خیال ذہنوں پر چھاتا چلا جا رہا ہے۔ فوکو کہتا ہے۔

> "ایسا لگتا ہے کہ جنس کا غلبہ ہم پر بڑھتا چلا جا رہا ہے، ہمارے لیے جنس ایک ایسا راز رہتا ہے جو دلکشی کا باعث ہے۔ اس کی دلکشی اس کی قوت کے مظاہرے میں ہے اور ان معانی میں جس کو یہ چھپا لیتا ہے اور جس کا انکشاف ہم کرنا چاہتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ جو چیزیں ہماری حد بندی کرتی ہیں اُن سے ہمیں آزادی مل سکے۔"
>
> (فوکو: جنسیّت کی تاریخ)

یورپ میں زندگی میں جتنے بھی معانی ہیں ان کا ماخذ جنس ہے جو زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ فوکو کے خیال میں اب ہم جنس کے خواہشمند رہتے ہیں ایک ایسی چیز کی طرح جو حقیقتاً خواہش کے لائق ہے۔

انیسویں صدی میں ہوا یہ کہ حیاتیات اور عضویات کے علوم کی مدد سے جنس کے معاملے میں بھی اصول یا معیار متعین کر لیے گئے جنسی کجروی یا غلط کاری کو یورپ کے ماہرینِ نفسیات نے اور خود یورپ کے معاشرہ نے بھی گناہ کے تصور سے آزاد کر کے اسے ابنارمل یا مریضانہ قرار دے دیا۔ نارمل ہونے کے

بارے میں تو مغربی انسان وہم یا (Obsessions) میں مبتلا رہتے ہیں یورپ میں لوگ حیاتیات کے اصولوں کو اپنا کر اپنے باطن کا تجزیہ کرتے رہتے ہیں اور خود اپنے ہی عائد کردہ اصولوں کی رُو سے دیکھتے رہتے ہیں کہ ہم نارمل ہیں یا نہیں لیکن خود فرائڈ نے اس قسم کی کوئی سادہ تقسیم جو نارمل یا مریضانہ ہونے کی بنیاد پر کی گئی ہو قبول نہیں کی۔ نارمل انسان کا جو مغربی تصور ہے اس کی بجائے فوکو نے مشرق کا یہ اندازِ فکر جو جنس کو محبت کے آرٹ کا ایک انداز سمجھتا ہے زیادہ قابلِ قبول بتایا ہے۔ اسے صحت مند اور فروغ پاتی ہوئی جنسیّت یا شہوت کا تغزل قرار نہیں دیا ہے اور نہ اسے حیاتیاتی توانائی کا کوئی خوبصورت احساس قرار دیا ہے بلکہ اسے صرف مسّرت برائے مسّرت کا حصول قرار دیا ہے۔ اس تصوّر میں جنس کو فطرت کا ایک خدمت گار سمجھا ہے اور نہ سچائی کا مرکز کہا ہے بلکہ یہ کہا گیا ہے کہ جنسّیت بھی محبت کا ایک آرٹ ہے ایک طرح کا کھیل، تخلیقیت اور قصد اور تصنّع سے بھرپور۔ فوکو کہتا ہے کہ جسم کی طاقت کو لذّت کی تلاش کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اس کے خیال میں سیاست کا انحصار معلومات پر نہیں خواہشات پر ہوتا ہے سیاسیات میں بھی عملی ایکشن جسم ہی سے لیا جاتا ہے مثلاً مظاہروں میں یا طبعی مقابلوں میں۔ فوکو دراصل فرانس میں جو طالب علموں کا انقلاب ۱۹۶۸ء میں آیا تھا اس سے بہت متاثر ہوا تھا اس کا تصورِ سیاست اسی انقلاب سے پیدا ہوا۔ فوکو کہتا ہے کہ انسان کے اندر بہت اشتعال انگیز لمحاتی ردِّعمل اور غیر مسلسل توانائی (Discontinuous Energy) ہوتی ہے۔

اُس کے خیال میں ہر عہد میں اقتدار یا قوّت ہی یہ طے کرتی ہے کہ علم کس چیز کو کہتے ہیں۔ فوکو اور دریدا دونوں یہ سمجھتے ہیں کہ تاریخ کے کچھ مقاصد نہیں ہوتے چنانچہ ان دونوں کا یہ خیال ہے کہ کسی خاص مقصد سے تاریخ کی تعبیر نہیں کی جا سکتی۔ فوکو کے نظریات میں نطشے کے تصوّرات کے مقابلہ میں کثر

پن نہیں ہے فوکو کہتا ہے کہ عمرانی تجزیہ میں علم اور اقتدار کے باہمی رشتہ کو مرکزی اہمیت حاصل ہے اس سے پہلے میکس ویبر Max Weber نے بھی جو سماجی تجزیہ کیا تھا اس میں سماجی زندگی کی تشکیل میں اقتدار ہی کو بنیادی حیثیت دی تھی۔ فوکو کی رائے میں مارکس نے انیسویں صدی ہی میں استحصال کے مسئلہ کو عوام تک پہنچا دیا تھا لیکن اقتدار دراصل کن لوگوں کے ہاتھوں میں ہوتا ہے یہ سوال حل نہیں ہوسکا۔

فوکو نے ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب "Micro Physics of Power" شائع کی تھی۔ فوکو نے اس میں بتایا تھا کہ اقتدار کے بارے میں اب تک کئی نظریے پیش کیے جا چکے ہیں ان میں سے ایک تو قوّت کا معاشی نظریہ ہے جس کی بنیاد پر اشتراکیت اور لبرل ازم دونوں قائم ہیں ایک طاقت کا غیر معاشی نظریہ بھی ہے جو یہ کہتا ہے کہ طاقت دولت سے پیدا ہونے والی کوئی مماثل قوت نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ طاقت کا تعلق معاشیات سے ہے نہ کسی دباؤ ڈالنے والی قوّت سے بلکہ طاقت کا تعلق جنگ سے ہے۔ ایک جنگ اعلان کے ساتھ ہوتی ہے اور ایک جنگ کسی اعلان کے بغیر اور مختلف ذرائع سے لڑی جاتی ہے ایک خفیہ خانہ جنگی ایسی بھی ہوتی ہے جو شور مچائے بغیر ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ مختلف سماجی اداروں میں ناانصافیوں کی صورت میں جنگ ہوتی رہتی ہے یہ جنگ ہر جگہ ہوتی ہے یہاں تک کہ زبان میں بھی یہ جنگ جاری رہتی ہے یہ دباؤ دراصل قوّت کا ذیلی اثر ہے قوّت تخلیق بھی کرتی ہے اور دباتی بھی ہے۔

طاقت کے سلسلے میں فوکو نے ۱۹۷۶ء میں دو لیکچر دیے تھے اس کے ایک سال کے بعد اس کی کتاب "جنسیّت کی تاریخ" کی پہلی جلد شائع ہوئی۔ وہ کہتا ہے کہ قوّت انفرادی یا اجتماعی اداروں سے نہیں پیدا ہوتی اور نہ یہ مفادات سے جنم لیتی ہے بلکہ طاقت ہر جگہ موجود ہوتی ہے اور ہر چیز پر محیط ہوتی ہے۔

نطشے نے کہا ہے کہ سچائی حاصل کرنے کی خواہش دراصل اقتدار حاصل

کرنے کی خواہش ہے کیوں کہ ہماری ذات بھی دراصل طاقت کا ایک ذریعہ ہے ذاتی آزادی کا ہتھیار نہیں ہے بلکہ غلبہ کی تخلیق ہے Discipline and Punish میں فوکو نے لکھا ہے کہ طاقت کے اثرات کو منفی اصطلاحوں میں بیان نہیں کرنا چاہیے مثلاً یہ کہ طاقت پابندی عائد کرتی ہے، زور دیتی ہے، دباتی ہے، چھپاتی ہے، نقاب اوڑھا دیتی ہے وغیرہ کیوں کہ وہ کہتا ہے کہ طاقت ہی حقیقت تخلیق کرتی ہے، طاقت سچائی کی رسومات تخلیق کرتی ہے، طاقت میں دبانے کے علاوہ بھی اور صلاحیتیں ہوتی ہیں مثلاً تخلیق کرنے کی صلاحیت۔ جیل خانوں کے باقی رہنے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ جرائم کو روکنے کے علاوہ کچھ اور کام بھی سرانجام دیتے ہیں۔ فوکو کہتا ہے کہ طاقت لوگوں پر ہوتی ہے، چیزوں پر نہیں۔ طاقت ہمارے جسم اور ہمارے کام پر اثرانداز ہوتی ہے لیکن طاقت صرف آزاد انسانوں پر آزمائی جا سکتی ہے۔ اثر ڈالنے میں استعمال کی جا سکتی ہے اور وہیں تک استعمال کی جا سکتی ہے جہاں تک انسان آزاد ہوں۔

نئے منظر

یہ سطریں لکھتے ہوئے مجھے محسوس ہوتا ہے کہ شاعری ایک معصوم کام ہے اس لیے کہ فروغ کی شاعری کی پہلی اور آخری پہچان اس کی معصومیت ہے۔ یہ معصومیت اور زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے اس لیے کہ ہمارے نام نہاد نئے شاعروں نے اسے لفظوں اور مزید لفظوں سے گنہگار کر دیا ہے اور یہی نہیں اسے لفظوں کے گناہوں کے بوجھ کے ساتھ بازار میں سنگِ طفلاں کا نشانہ بننے کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ سولی پر چڑھی ہوئی یہ نام نہاد جدید شاعری غلط لفظوں کی گنہگار ہے۔ غلط لفظوں سے میری مراد ایسے لفظوں سے ہے جن کا تعلق شاعر کی باطنی کیفیت اور معاشرے کے باطنی عالم سے ذرا بھی نہیں بازار میں شاعری کا یہ منظر اس بات سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری افلاطون کے خم اور دیوجانس کے ٹب سے نکل کر ضیاء محی الدین شو میں آ گئی ہے۔ ایک طرف اس کا تعلق معاشرے سے کٹ گیا ہے اور اسے گمشدہ داخلیت کے سوا کچھ نہیں کہا جا سکتا اور دوسری طرف مقبول مگر گھٹیا شاعری کے روپ میں اس کی ڈمی سڑکوں پر چلائی جا رہی ہے۔ اس کا گناہ اس کے الفاظ ہیں۔

لیکن ہماری روحیں اب بھی شاعری کی دیوی سے روشنی مانگتی ہیں، ایسی روشنی جس میں انسان اپنی روح اور اپنے روح کے سائے میں فرق کر سکے ایسی روشنی جس میں انسان ہی نہیں روحِ عصر بھی اپنے قامت کو پہچان سکے۔ یہ ہمارے تنقیدی شعور کا مطالبہ ہے لیکن ہم عصر ادب کا یہ حال ہے جیسے بیچاری

افیلیا جس کے سر پر کانٹوں کا تاج تھا شاخوں سے الجھ کر چشمے میں ڈوب گئی اور اس کی موت کی خبر سن کر کوئی کہہ رہا ہے:

افیلیا
میں تیرے لیے آنسو
کیا بہاؤں
تیرے چاروں طرف
پانی ہے

یہ پانی ---- نئی حقیقتوں کا التباس ہے۔ اگر اردو کے ہم عصر ادب سے آگے نکل کر سوچیں تب بھی سائنس اور ادب اس بین الاقوامی صورتِ حال سے آنکھ نہیں چُرا سکتے، ادب اور سائنس دونوں نئی حقیقتوں کے التباس کا منظر دیکھ رہے ہیں۔ اس حقیقت نما التباس میں انسان تصادم کا شکار ہے یہ انسان اونیل کا ہیری ایپ ہو یا روبٹ دونوں اس التباس کا انجذاب کرنا چاہتے ہیں۔ مگر ہیری ایپ اور روبٹ دونوں اپنے آپ سے بچھڑے ہوئے ہیں۔ یہ تصادم خارج میں قوانینِ فطرت سے ہے اور باطن میں اپنے آپ سے اگر تصادم سچ مچ ڈرامے کی روح ہے تو یہ ڈراما روح کے اندر بھی ہو رہا ہے اور باہر بھی، ہم ہر روز اپنے آپ سے بچھڑی ہوئی "میں" کا تماشا دیکھتے رہتے ہیں اور ہماری طرح رئیس فروغ میں بھی اپنے آپ سے بچھڑی ہوئی "میں" کا تماشا ہوتا رہتا ہے۔ فروغ کی شاعری اس تصادم کو سامنے لاتی ہے اس کی شاعری پڑھتے ہوئے شاید آپ کو بھی یہ احساس ہو کہ باطن میں روحانی انسان اور حیوانی انسان کی کولڈ وار کبھی ہلکی کبھی تیز ہو جاتی ہے------ زندگی کبھی زمینی کبھی آسمانی معلوم ہوتی ہے جی چاہتا ہے بھیڑیے انسان بن جائیں۔ انسان فرشتہ اور فرشتے بھیڑیے یعنی آسمان اور زمینی قوتیں ایک ہو جائیں۔ ان دونوں کا ایک دوسرے پر تسلّط نہ ہو ان کا ملاپ ہو جائے یعنی انسان پر وہ حقیقت منکشف ہو جائے جو زمین کو

آسمانوں سے اور آسمانوں کو زمین سے ملاتی ہے لیکن ان دونوں کا ملاپ نہیں ہونے پاتا۔

اس کے برعکس آج کے ادب نے ایک طرف Absurd ایبسرڈ داخلیت کی دیوار کھڑی کر رکھی ہے اور شاعر اور فنکار داخلی کیفیتوں کے ریکارڈ کیپر بن کر رہ گئے ہیں۔ ان پر ازل اور ابد بلکہ ایک لمحہ کا کوئی بھید منکشف نہیں ہے۔ دوسری طرف ہمارا ادب ان لوگوں سے مخاطب ہونے کی کوشش کرتا ہے جن کا ذہن ہمارے سمبل ہماری ایمائیت قبول نہیں کر سکتا۔ ادب میں نراج کا وقت ہے اور نراج کی اس دنیا کا ایک باسی رئیس فروغ بھی ہے نراج کا یہ شہر روایت کی بندھی ٹکی دنیا سے مسافر کی طرح آیا، پابند مملکت سے آنے والے مسافر کی ملاقات تہران کی سرزمین پر خانم جان سے ہوئی "عورت کا بدن ناچ توکرن وہ بیچاری خانم جان" فروغ نے اسے رنگ اور روشنی کے التباس میں اسٹیج پر ڈوبتے دیکھا اسٹیج سے فنکار کے گلاس تک سبزی پھیل گئی اس نے کہا۔

میں اپنے لاہور کو
سپرد خدا کر چکا ہوں

پابند مملکت کا یہ مسافر ..... روایت سے لاہور تک اور لاہور سے بیسویں صدی کے موت کے خوف اور خودکشی کے احساس تک پہنچ گیا لیکن یہ سفر صرف شعور کے سہارے نہیں ہوا بلکہ اس مسافر کی اَن گِنت لاشعوری کیفیتوں نے اپنے ہیجان سے اس کی شاعری کی ہئیت کو بھی توڑ کر رکھ دیا۔ اس نے عوام کی طرح موت کے خوف سے نجات کا راستہ بیمہ کمپنی کی جنّت میں تلاش نہیں کیا۔ معاف کیجیے میں نے غصّہ میں اپنے درمیانی طبقہ کو عوام کہا ہے درمیانی طبقہ سے فروغ کو بھی تعلق تھا مگر اس نے اپنی شاعری میں ایک انتہا سے دوسری انتہا تک سفر کیا ہے لیکن وہ موت کے خوف سے، جنس کی لذّت سے، عنائیت کے خواب سے آزاد نہیں ہو سکا۔ بات یہ ہے کہ فاکنر نے ن م راشد کی

خودکشی اور اس خودکشی سے فروغ کے ڈاکٹر فانچو کے بتیس دانت ٹوٹنے تک موت اور خودکشی کا یہ احساس اس دور کی نمائندگی کر رہا ہے۔ میں کہتا ہوں آج کے انسان کے لیے موت تو خیر موت ہے، دانت کا درد بھی بڑی چیز ہے کیوں کہ اسے التباس کی اس دنیا میں اپنی داخلیت اوراپنے احساس کے علاوہ کچھ بھی حقیقی نہیں معلوم ہوتا اور اسی لیے آج کی شاعری کا شعلہ اپنے رنگ اور ٹمپریچر میں مختلف بھی ہے اور نئی دنیا کا اعلان بھی یعنی اس دنیا کا اعلان جسے وہ اب تک دریافت نہیں کر سکا ہے۔

میرے کبوتر
اپنا آنگن بھول گئے

بائبل کہتی ہے۔

یسوع بپتسمہ لے کر فی الفور پانی
کے پاس سے اوپر گیا اور دیکھو
اس کے لیے آسمان کھل گیا اور اس
نے خدا کے روح کو کبوتر کی مانند
اُترتے اور اپنے اوپر آتے دیکھا

یہ کبوتر ہماری زمین پر معصومیت کے سمبل ہیں۔ زیتون کی شاخ کے ساتھ ہمیں فاختہ نہیں کبوتر نظر آتے ہیں۔ یہی کبوتر اردو شاعری کی روایت میں عشق کے ایروگرام لے جاتے تھے۔ پھر ہم نے انہی کبوتروں کو حرم سے اتر کر آتش کے کاندھوں پر بیٹھے دیکھا۔ یہی کبوتر ان کی چھتریاں، ان کی ٹکڑیاں، ان کے پاؤں میں بجتے ہوئے گھنگرو۔۔۔۔۔ ناصر کاظمی کی بابی بن گئے۔ پکاسو کے اسٹوڈیو کے لیے فاختہ اور ناصر کاظمی کے گھر کے لیے کبوتر اس محبت اور معصومیت کا سمبل تھے جسے حیوانی انسان کبھی زخمی نہیں کر سکا آتش سے ناصر کاظمی تک سب کے یہاں زندگی کا جبر اس کبوتر پر جھپٹنا چاہتا ہے۔ ڈری

ہوئی معصومیت گھر بھول گئی ہے اور آج کا فنکار سائنس اور تجربات کی نئی نامانوس فضا میں آگیا ہے۔ نئے عہد کے استعاروں اور امیجز کی دنیا میں....اب کبوتر نہیں بوڑھی چیل ہماری روایت کا سمبل ہے۔

قبرستان کی بوڑھی چیل ہنسی
نیلی آندھی کا آنچل تھامے
وہ ایک مردہ عورت کے سرہانے
پھول بچھانے آیا تھا

پھر موسم کی پہلی بارش ٹوٹ پڑی
ٹوٹی پھوٹی لاشیں
کٹی پھٹی قبروں سے نکلیں
میں تیری محبوبہ ہوں
میں تیری محبوبہ ہوں

(ایک رومانی قصّے کا عنوان)

ہماری شاعری نے جدید عہد میں جو آفاقی لَو روشن کی ہے وہ لَو فروغ کی شاعری میں بھی موجود ہے۔

رئیس فروغ اور آپ کے درمیان، میں ریفری کے فرائض انجام دینا نہیں چاہتا۔ اس لیے کہ میں ان کا دوست ہوں اور آپ میرا فیصلہ ماننے سے انکار کر دیں گے فاکنر کا خیال تھا کہ مرد اپنی ماؤں بہنوں اور بیویوں کے ہاتھ میں ہوتے ہیں۔ اسی طرح شاعر بھی اپنے قاری کے ہاتھ میں ہوتا ہے وہ قاری جو اس کا دوست بھی ہو سکتا ہے۔ تنقید نگار بھی اور قاری بھی۔ فاکنر کہتا ہے عورتیں سوچتی نہیں شواہد سے نتیجہ تک ایسے ٹیڑھے میڑھے طریقہ سے پہنچ جاتی ہیں کہ شاعر ان کا ساتھ نہیں دے سکتا میں نے بار بار فاکنر کا حوالہ دیا ہے

اس لیے کہ خانم جان سے مجھے فاکنر کے ناول کا وہ منظر یاد آتا ہے جس میں مس بر ڈن ایک ویران مکان کے پائیں باغ میں مردوں کے ساتھ Hide and seek کھیل رہی ہے اور اسی کھیل کے دوران ایک جگہ جھکی ہوئی ہے تاکہ کوئی اسے پکڑ لے اور اس پر قبضہ کر لے ایسا لگتا ہے جیسے فروغ نے خانم جان میں اس مس بر ڈن کو پکڑ لیا ہے اس پر قبضہ کر لیا ہے۔

میں نے اسے
ازراہِ کرم
دفن کیا
بستر کی گہرائی میں
میراجی نے کہا تھا

چار ..... ہاں چار فقط چار قدم
فاصلہ مجھ سے تیرے جسم کا ہے

فروغ کے ہاں عورت اور فنکار کا فاصلہ کس قدر کم ہو گیا ہے چار قدم سے بستر تک آپ نے دیکھا کتنا مشکل سفر تھا۔ یہ سفر میراجی سے فروغ تک نہیں، میراجی کے عہد سے ہمارے عہد تک جنسی شعور کا سفر ہے۔ اگر آپ اجازت دیں تو عرض کروں کہ فاکنر کے ہاں دو قسم کی عورتیں ملتی ہیں۔ جی ہاں بالغ اور نکاح کے قابل دو قسم کی عورتیں۔ ایک وہاں کے کسانوں کی کند ذہن بھدی لڑکیاں جنہیں اس کے خیال میں حیوانات سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور دوسری وہ دبلی بورژوا لڑکیاں جن سے جنسی تسکین کسی طرح حاصل نہیں کی جا سکتی۔ فروغ کے ہاں بھی مجھے دو طرح کی عورتیں ملتی ہیں۔ ایک وہ جن سے جنسی تسکین حاصل کی گئی ہے اور دوسری وہ جن میں مردوں کے آئیڈیل بننے کی تمام خصوصیات موجود ہیں مگر کبھی ہاتھ نہیں آتیں۔ لذّت اور محرومی کے یہ دونوں پس منظر فروغ کے ہاں حقیقت کے دو متصادم روپ پیش کرتے ہیں۔

فروغ کی شاعری جدیدیت کے ایسے موڑ پر سامنے آ رہی ہے جب محبوب خزاں کے لفظوں میں راستے ہر طرف کو جا رہے ہیں۔ ایک وژن اور ردم کو توڑ کر شاعری کے نئے امکانات کے بیج بوئے جا رہے ہیں۔ دوسری طرف نئے سمبلز کی تلاش کا سفر انجانی دنیاؤں میں پہنچ رہا ہے۔

آج کے فنکار کی روح آن دیکھے کو دکھانا چاہتی ہے۔ نامعلوم کو معلوم بنانا چاہتی ہے۔ اپنی دنیا کو اپنے آپ سے جوڑنا چاہتی ہے۔ بے معنویت کو معنی دینا چاہتی ہے مگر حقیقتوں کے تصورات ایک دوسرے سے ٹکرا جاتے ہیں اور آن دیکھی دنیا آن دیکھی رہ جاتی ہے۔ جاننے سے نہ جاننے کا دائرہ اور بڑھ جاتا ہے۔

رئیس فروغ کا مزاج غنائیت ہے اور ان کی شاعری اس غنائیت میں جدید عہد کے تصادم کو جذب کرنا چاہتی ہے، جیسے ہوا اور پانی کے تصادم میں لرزتا ہوا کنول

معاف کیجیے مجھے آپ کے اور فروغ کے درمیان نہیں رہنا چاہیے کیوں کہ آپ جانتے ہیں میں ریفری نہیں بن سکتا۔ میں ان کا دوست ہوں اور میری گفتگو ایک ایسے شخص کی گفتگو ہے جو آدھی عمر تک فنکار کے شانہ بشانہ گام بگام رہ چکا ہے۔

فوکو کے نظریات

یورپ کی جدید فکر کی وہ روایت جس کی تعمیر و تشکیل میں ہیگل اور مارکس اور نطشے کی فکر نے حصّہ لیا ہے فوکو کی فکر بھی اسی جدید فکری روایت کا حصّہ ہے۔ ان تینوں مفکروں کی طرح فوکو نے بھی نہ صرف مسائل کو تاریخی پس منظر میں دیکھا ہے بلکہ اپنی فکر کو فکر کے تاریخی تسلسل سے جوڑ دیا ہے۔ فوکو نے کہا ہے کہ میں جدید عہد کی تاریخ لکھ رہا ہوں۔ متعدد ٹھوس اور تاریخی دلائل و براہین سے اُس نے یہ دریافت کیا کہ عقلیت کی جدید ہئیتیں کس طرح ترتیب پاتی ہیں اور کس طرح وہ اُن شرائط کو پورا کرتی ہیں جن سے جدید عقلیت رونما ہوتی ہے وہ شکلیں کس طرح ظہور کرتی ہیں جن سے جدید عہد کے علوم کی صورتیں متعین ہوتی ہیں۔ فوکو نے یہ بتایا ہے کہ جدید عہد کے فکر کی تاریخ میں تبدیلیاں کس طرح رونما ہوئیں اور کس طرح عملی طور سے ظاہر ہونے والا حصّہ موجودہ فکر پر اثرانداز ہوا۔ وہ اسباب کیا تھے اور وہ صورتیں کیا تھیں جنھوں نے علم کی یہ صورت اختیار کی۔ اپنی کتاب "پاگل پن اور تہذیب" میں فوکو نے اسی مسئلہ پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ وہ حالات کیا تھے جس میں جدید زمانے نے عقل (Reason) اور غیر عقل (Non Reason) کو ایک دوسرے سے اس قدر دور کر دیا اور اُسی سائنس کو جو Reason اور (Unreason) کے فرق میں ظاہر ہوئی کس طرح اعتبار ملا اور کس طرح سائنس آخر کار سچائی کی قائم مقام بن گئی۔ اسی کتاب میں فوکو نے یہ بھی بتایا

ہے کہ کس طرح ترقی پذیر نظریات اور ترقی پذیر تصوّرات کے قوانین متعیّن ہوتے ہیں۔

مارکس، فرائڈ اور ہربرٹ مارکیوز کی بنیادی اہمیت عمرانیات ہی میں ہے فوکو کے افکار کی اہمیت بھی عمرانیات میں ہے۔ خاص طور پر فوکو کی دلچسپی اس بات میں ہے کہ انفرادیت اپنی تمام جدید ہئیتوں میں اور خاص طور پر قوّت کے رشتوں کے جال میں کس طرح نشوونما پاتی ہے گویا فوکو کے مباحث عمرانیات کے مرکزی مسائل اور مباحث سے تعلق رکھتے ہیں۔ فوکو کی تحریروں میں مارکس فرائڈ اور نطشے کے اثرات نظر آتے ہیں۔ فوکو نے یہ دکھایا ہے کہ قانون، آرٹ اور موسیقی ہی میں نہیں بلکہ یورپ کے مذہبی تصوّرات میں بھی عقلیت Rationalization کا وہ عمل نظر آتا ہے جو مغربی معاشرہ اور کلچر سے پیدا ہوا ہے۔ یہ خیال بنیادی طور سے Max Weber کی فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ فوکو نے بھی ان مسئلوں کا دیکھا ہے مگر Max Weber سے مختلف انداز میں لیکن ان دونوں کے خیال میں جدید معاشرے کے مرکزی حصّوں میں مخصوص نوعیت کی عقلیت (Rationalisation) کارفرما ہے لیکن فوکو یہ سمجھتا ہے کہ اس بات کا امکان موجود ہے کہ عقلیت اقتدار کی جو تکنیک تخلیق کرتی ہے اُس سے مزاحمت کی جائے۔

جرم و سزا کے قوانین اور جنسیّت سے لے کر بیماریوں اور پاگل پن تک سب عقلیت کی عمرانی تاریخ کے ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ فوکو کی فکر کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ عقلیت کی تعمیر و تشکیل انسان کی سماجی زندگی میں جس طرح ہوتی ہے اس کا مطالعہ کیا جائے، عمرانیات کے سلسلے میں فوکو کے افکار میں خاصی بصیرتیں موجود ہیں۔

فوکو نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح کچھ چیزیں غائب ہو جاتی ہیں اور کس طرح کچھ دوسری چیزیں نمودار ہوتی ہیں۔ آج جو چیزیں ہمیں ورثہ

میں ملی ہیں وہ ماضی سے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں ہم تک پہنچی ہیں۔ اور یہ کہ کس طرح کلاسیکی عہد کی شہنشاہیتوں کے زمانے میں فوجوں اور پولیس اور مالی انتظامیہ کی ضرورتوں کے باعث زندانوں اور جیل خانوں کی بنیاد پڑی۔ جدید جنسیت کے تصورات کس طرح کیتھولک چرچ کے اعترافات میں شکل بدل کر ظاہر ہوئے، فوکو کے نقطۂ نظر سے تاریخ کا مطلب ہے جدوجہد اور لوٹ مار۔ وہ کہتا ہے کہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہماری جدوجہد کیا ہے اور ہم کس طرح اقتدار پر قبضہ جمانا چاہتے ہیں۔

فوکو کا فلسفہ روایتی فلسفہ اور تاریخ سے مختلف تھا چنانچہ اُس نے اپنے شعبہ کا نام "نظامِ فکر کی تاریخ کا شعبہ" رکھا۔ نام کی اس تبدیلی سے وہ یہ ظاہر کرنا چاہتا تھا کہ اس کے خیالات انٹلکچول تاریخ کی روایات سے مختلف ہیں۔ فوکو پر مارکس اور فرائڈ کے اثرات تھے نطشے کا اثر سب سے زیادہ گہرا تھا لیکن فوکو کے خیالات میں وہ شدّت اور قوّت نہیں ہے جو نطشے کے افکار میں تھی۔

فوکو کہتا ہے کہ Power کا براہِ راست تعلق جسم سے ہوتا ہے سرمایہ داری کے معاشرہ میں خارجی قوّت ہی جسم کو سزا دے سکتی تھی لیکن سرمایہ دارانہ معاشرے میں جسم کو ایک نئی قسم کی محنت مزدوری میں لگا دیا گیا اور معاشرہ جسم سے ایک نئی تخلیقی خدمت لینے لگا۔ اس طرح معاشرہ افراد کے جسموں کو اور ان کے رویے کو کنٹرول کرنے لگا۔

اقتدار کی دوسری صورت خود فرد کے جسم کی اپنی قوّت مہیا کرتی ہے۔ جسموں پر جو قوّت حکمران ہوتی ہے اس کی مخالفت خود جسم کے ارادے اور خواہش کی قوّت کرتی ہے۔ یہی قوّت انقلابات کا ماخذ ہوتی ہے۔ ارادہ اور خواہش کی اصطلاحات فوکو نے نطشے ہی سے لی ہیں اور فوکو جب جنگ اور طاقت کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے تو دراصل وہ نطشے ہی کی اصطلاحات کو کام میں لاتا ہے۔

جنسیّت کے سلسلے میں فوکو کہتا ہے کہ جنسیّت کا سب سے پہلے ذکر اٹھارویں صدی عیسوی میں کیا گیا تھا یہ وہ زمانہ تھا جس زمانے میں بچہ کی جنسیت کو دریافت کیا گیا تھا چنانچہ اسی زمانے میں بچوں سے استمنا بالید کو ختم کرنے کی بڑی زبردست کوششیں کی گئیں لیکن اسکول کے بچوں میں استمنا بالید ختم نہیں ہو سکا بلکہ اس کی شدّت اور بڑھ گئی جنسیّت پر بحث مباحثے اور جنسیت کا تجزیہ کرنے کے باعث اور اسے کنٹرول کرنے کی خواہش سے فرد کی اپنے جسم پر قابو پانے کی خواہش اور بڑھ گئی اس کا مطلب یہ ہوا کہ بچہ کی جنسیت اٹھارویں صدی کے Discourse سے پیدا ہوئی۔ فوکو کا خیال ہے یورپ کا معاشرہ جنس کے بارے میں سچ بولنے کی خواہش میں قدیم کیتھولک مذہب کے اعترافات کے زمانے ہی سے گرفتار ہے۔ چنانچہ پچھلی تین صدیوں میں جنس کے بارے میں گفتگو کے نئے نئے زاویے سامنے آتے رہے ہیں اور جنس پر Discourse بڑھتا ہی چلا جا رہا ہے اگر جنس پر گفتگو ہو رہی ہو چاہے یہ گفتگو جنس کے خلاف ہی کیوں نہ ہو اس سے جنس، کا خیال ذہنوں پر چھاتا چلا جاتا ہے۔ فوکو نے اپنی کتاب "جنسیّت کی تاریخ" میں لکھا ہے:

> "یورپ کے لیے زندگی میں جتنے بھی معانی ہیں ان کا ماخذ
> یہی جنس ہے جو زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔"
> (جنسیّت کی تاریخ)

فوکو کہتا ہے کہ ہم اب جنس کے اس طرح خواہشمند رہتے ہیں جیسے جنس بذات خود کوئی ایسی چیز ہے جس کی خواہش کرنی چاہیے۔

> We now have a desire for sex-as
> something which is in itself desirable.
> (Richard Harland)

انیسویں اور بیسویں صدی میں حیاتیات اور عضویات کے علوم میں اضافہ سے یہ مدد ملی ہے کہ جنس کے معاملہ میں بھی انسان کے لیے Normality کا

اصول متعین کر لیا گیا۔ جنسی کج روی کو یورپ کے نفسیاتی ماہرین نے اور خود مغربی معاشرہ نے گناہ کے تصور سے آزاد کر کے اسے ابنارمل یا علم الامراض سے متعلق قرار دے دیا۔ نارمل ہونا مغربی انسانوں کا ایک وہم ہے جو ان پر ہمیشہ مسلط رہتا ہے یورپ میں لوگ حیاتیات کے اصولوں کو اپنا کر اپنے باطن کا تجزیہ کرتے رہتے ہیں اور خود اپنے عائد کیے ہوئے اصولوں کی رُو سے دیکھتے رہتے ہیں کہ ہم نارمل ہیں یا کہ نہیں خود فرائڈ نے بھی اس قسم کی سادہ تقسیم کو جو نارمل اور مریضانہ رویہ کے تصور کی بنیاد پر کی گئی ہو تسلیم نہیں کیا تھا۔

خاص طور پر نارمل انسان کا جو مغربی تصور ہے اس کی بجائے فوکو نے مشرق جو جنسی اندازِ فکر کو محبت کے آرٹ کے انداز میں دیکھتا ہے۔ اسے قابلِ قبول بتایا ہے۔ فوکو کے خیال میں جنس کو فطرت کا خدمت گار بتایا گیا ہے اور نہ سچائی کا اصل مرکز قرار دیا گیا ہے بلکہ یہ کہا گیا ہے کہ جنسیت بھی محبت کا ایک آرٹ ہے ایک طرح کا کھیل، ارادہ اور تصنع سے بھرپور۔ جسم کا جو تصور فوکو کے یہاں ہے اُس کے مطابق جسم پر جو قوت بھی لگائی جاتی ہے جسم اُس کے خلاف مدافعت کرتا ہے۔

فوکو کے خیال میں جب جنس کی توانائی جسم پر لگائی جائے تو اس کا جواب جنسی خواہش Sex Desire نہیں ہونا چاہیے۔ جنسی خواہش کو وہ تخلیق کی جبلّت قرار دیتا ہے یعنی وہ کہتا ہے کہ جسم کے جواب میں بچہ تخلیق کرنے کی جبلّت کارفرما نہیں ہونی چاہیے بلکہ اس کا جواب Pleasure ہونا چاہیے یعنی جسم کی لذّت یابی۔ فوکو کہتا ہے کہ جسم کی ابتدائی طاقت کو لذّت کی تلاش کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ مسّرت کی تلاش ہی سے جنسی خواہش جنم لیتی ہے پھر یہ خواہش طبعی جسم کو استعمال کرتی ہے۔ فوکو کے تصورِ جسم کی ایک دوسری جہت سیاسی ہے۔ طاقت صرف طبقہ کے رشتوں کی سطح ہی تک نہیں رہتی بلکہ گھریلو رشتوں تک آجاتی ہے۔

فوکو کا خیال ہے کہ سیاست کا انحصار جانب داری پر ہوتا ہے غیر جانب داری پر نہیں یعنی سیاست کا انحصار ذاتی اغراض پر یعنی Self interest پر ہوتا ہے۔ مسئلہ صرف Tactics اور اسٹریٹیجی کا ہوتا ہے وہ کہتا ہے کہ سیاست کا انحصار معلومات پر نہیں خواہشات پر ہوتا ہے۔ سیاست میں بھی عملی ایکشن جسم ہی سے لیا جاتا ہے مثلاً مظاہروں یا طبعی مقابلہ Physcial Confrontation کی صورت میں۔ فوکو دراصل طالب علموں کا جو انقلاب فرانس میں ۱۹۶۸ء میں آیا تھا اُس سے متاثر ہوا تھا۔ اس کا تصوّرِ انقلاب اسی ہیجان سے پیدا ہوا تھا۔ فوکو کہتا ہے کہ انسان کے اندر بہت اشتعال انگیز لمحاتی ردِ عمل اور غیر مسلسل توانائی (Discontinuous Energy) ہوتی ہے۔

وہ کہتا ہے کہ ہر عہد میں Power ہی یہ طے کرتی ہے کہ علم کس چیز کو کہتے ہیں۔ فوکو اور دریدا دونوں یہ سمجھتے ہیں کہ تاریخ کے کچھ مقاصد نہیں ہوتے اسی لیے کا یہ خیال ہے کہ کسی خاص مقصد سے تاریخ کی تعبیر نہیں کی جاسکتی۔ فوکو کا خیال ہے کہ عمرانی تجزیہ میں علم اور Power کے باہمی رشتہ کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔

فوکو سے پہلے Max Weber نے جو سماجی تجزیہ کیا تھا اس میں بھی سماجی زندگی کی تشکیل میں Power ہی کو بنیادی اہمیت دی گئی تھی۔

مارکس نے انیسویں صدی میں استحصال کے مسئلہ کو عوام تک پہنچا دیا تھا لیکن Power کن لوگوں کے ہاتھ میں ہوتی ہے یہ سوال ایک پہیلی بنا ہوا تھا۔ لوگ اُس وقت بھی جانتے تھے اور آج بھی جانتے ہیں کہ Power کن ذرائع سے استعمال ہوتی ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ Power پر کس حد تک پابندیاں لگانی چاہئیں۔ Power کی ہئیتیں اور درجہ بندیاں کیا ہیں اور یہ کہ Power کا دائرۂ اثر کہاں تک ہوتا ہے لیکن سب یہ جانتے ہیں کہ Power جہاں بھی ہوتی ہے استعمال ضرور ہوتی ہے۔

فوکو نے ایک کتاب Micro Physics of Power ۱۹۷۷ء میں شائع کی تھی۔ فوکو نے اس کتاب میں بتایا تھا کہ اب تک Power کے بارے میں کئی نظریات پیش کیے جا چکے ہیں ان میں سے ایک تو قوت کا معاشی نظریہ ہے جس کی بنیاد پر اشتراکیت اور لبرل ازم دونوں قائم ہیں۔ فوکو کہتا ہے کہ Power کا تعلق نہ معاشیات سے ہے نہ کسی دباؤ ڈالنے والی Repressire قوت سے بلکہ Power کا تعلق جنگ سے ہے۔ ایک جنگ اعلان کے ساتھ ہوتی ہے اور ایک جنگ کسی اعلان کے بغیر اور مختلف ذرائع سے لڑی جاتی ہے۔ ایک خفیہ خانہ جنگی ایسی بھی ہوتی ہے جو خاموشی سے جاری رہتی ہے اس کے علاوہ مختلف سماجی اداروں میں ناانصافیوں کی صورت میں جنگ ہوتی رہتی ہے یہ جنگ ہر جگہ ہوتی ہے یہاں تک کہ زبان میں بھی یہ جنگ جاری رہتی ہے۔

Disciplrie and Puish میں فوکو نے لکھا ہے کہ قوت کے اثرات کو منفی اصطلاحوں میں بیان نہیں کرنا چاہیے مثلاً یہ کہ Power پابندی عائد کرتی ہے زور دیتی ہے دباتی ہے سنسر کرتی ہے وغیرہ وغیرہ فوکو کہتا ہے کہ Power تخلیق کرتی ہے یعنی Power حقیقت تخلیق کرتی ہے Power سچائی کی رسومات تخلیق کرتی ہے۔ Power میں لوگوں کو دبانے کے علاوہ بھی کچھ صلاحیت ہوتی ہے مثلاً تخلیق کرنے کی صلاحیت جیل خانوں کے باقی رہنے کا سبب یہ بھی ہے کہ یہ جرائم کو روکنے کے علاوہ کچھ اور کادم بھی سرانجام دیتے ہیں فوکو کہتا ہے کہ Power لوگوں پر ہوتی ہے چیزوں پر نہیں Power غلبہ کا مسئلہ ہے Power ہمارے جسموں اور ہمارے کام پر اثرانداز ہوتی ہے لیکن Power صرف آزاد انسانوں پر آزمائی جا سکتی ہے۔ اثر ڈالنے میں استعمال کی جا سکتی ہے اور وہیں تک استعمال کی جا سکتی ہے جہاں تک وہ آزاد ہوں۔

نثری نظم اور ہمارا کلچر

نثری نظموں میں آخر ہوتا کیا ہے ان کی کوئی ہئیت نہیں ہوتی بلکہ ہر نثری نظم ایک علیحدہ ہئیت رکھتی ہے اور یہ ہئیت کسی منطق پر پوری نہیں اُترتی ایسالگتا ہے کہ لاشعور کی قوت اسے متعین کرتی ہے۔

نثری نظم آزاد تلازمات کے ذریعہ تخلیق ہوتی ہے، اس لیے اکثر نظمیں مونولوگ لگتی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس مونولوگ کی نوعیت کیا ہے۔ رزمیہ ہے، غنائی ہے یا ڈرامائی؟ کروچے کہتا ہے کہ شاعری کی یہ تقسیم متکلمین کی فکر کا نتیجہ ہے لیکن ایلیٹ شاعری کی ان ہی تین آوازوں میں یقین رکھتا ہے۔ نثری نظم کا تعلق غنائی شاعری سے نہیں ہوتا کیوں کہ غنائی شاعری کی بنیاد محبت پر ہوتی ہے نثری نظم بنیادی طور پر فرد کی تنہائی کا اظہار ہے۔ اس کا رُخ دوسرے کی طرف نہیں بلکہ خود اپنے باطن، اپنی Inner Space کی طرف ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں یہ غنائی کیسے ہوسکتی ہے۔ نثری نظم رزمیہ سے بھی تعلق نہیں رکھتی کیوں کہ رزمیہ نظم اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر اور اس کے سماج کا آئیڈیل ایک ہوتا ہے لیکن روس میں بھی کوئی رزمیہ نظم نہیں لکھی گئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہاں بھی فنکار کی روح اور معاشرے کے درمیان خلیج حائل تھی اس کا ثبوت "کینسر وارڈ" اور "ڈاکٹر زواگو" جیسے ناول ہیں۔

نثری نظم میں ایک ناقابلِ گرفت نُدرت اور ڈرامائیت ضرور ہوتی ہے۔

اردو میں نثری نظم نہیں تھی لیکن مغربی تہذیب کی آمد کے ساتھ ہی ہمارے شعری تصورات مغرب سے متاثر ہونے لگے یہاں تک کہ آزاد نظم آگئی اور جب ہمارے یہاں مغربی تہذیب کے ساتھ ساتھ صنعتی زندگی کا زور بڑھا تو صنعتی زندگی کے مسئلے بھی سامنے آئے۔ سائنس اور مغربی تہذیب کی بنیاد حسی یعنی Sensate کلچر پر ہے۔ اس لیے مادّیت کا زور بڑھنے لگا، افراد معاشرے میں اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرنے لگے۔ روایتی رسوم و رواج غائب ہونے لگے، خاندان کا یونٹ کمزور ہونے لگا اور افراد ایک طرح کے Competition میں مبتلا نظر آنے لگے۔

فرد اس صنعتی زندگی میں اپنی داخلیت کا شکار ہو جاتا ہے یعنی خود اپنی تنہائی کا شکار ایک طرح کی اجنبیّت اس کی تقدیر بن جاتی ہے۔ ڈوسٹووسکی نے اسی کا اظہار سب سے پہلے اپنی کتاب "Notes From The Underground" میں کیا تھا اور بعد میں البر کامیویس نے اسی فرد کو The Outsider میں دکھایا ہے۔ کافکا کے ناول اور کہانیاں معاشرے سے فرد کی اس اجنبیت کا اظہار ہیں۔ مابعد الطبیعات میں اس کا سب سے گہرا اظہار ہائیڈیگر کے اس خیال میں ہوا ہے کہ انسان وجود میں پھینک دیا گیا ہے۔ اس انسان کے لیے تنہائی اس کے وجود کا مرکزی حصّہ ہے۔ وجودیاتی معنوں میں یہ تنہائی اس کے وجود کا جوہر ہے۔ صرف حالات کی پیداوار نہیں ہے۔ یہ تنہائی انسان کے سامنے سماجی تقدیر کے طور پر سامنے نہیں آئی ہے بلکہ یہ تنہائی اس کی کائناتی صورتِ حال کا نتیجہ ہے۔ خارجی دنیا انسان کے شعور سے آزادانہ طور پر قائم ضرور ہے لیکن اس خارجی دنیا کا اسٹرکچر اور اس کی خصوصیات اُس کا انفرادی شعور متعین کرتا ہے۔

نثری نظم کا تعلق چونکہ بنیادی طور پر حسّی یعنی Sensate کلچر سے ہوتا ہے اس لیے اس میں ان سارے جذبات کا اظہار ہو سکتا ہے جن کا تعلق

ہماری جبلّت سے ہے مثلاً جنسی اور سماجی اور سیاسی بے چینی، موت کا خوف لیکن نثری نظم کی بنیاد شعری تجربہ ہے اور اس کا اظہار شعری امیج میں اس کے معنی یہ ہوئے کہ نثری نظم میں سچے احساسات کی شدّت تو ضرور ہوتی ہی ہے شعری تجربہ اور اس کا اظہار شعری امیج میں ضروری ہے اور جہاں تک آہنگ کا سوال ہے شاعری تو خیر شاعری ہے گفتگو بھی آہنگ کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ نثری نظم میں آہنگ ہوتا ہے، عروض کی پابندی نہیں ہوتی۔

غالب کے خطوط کو چھوڑیے لیلیٰ کے خطوط ہی کو لیجیے اس میں شعری تجربہ نہیں ہے، نثر کا آہنگ اور نغمگی ہے اس لیے اُسے شاعرانہ نثر کہتے ہیں۔ نثری نظم کے لیے شعری تجربہ ضروری ہے۔ حجاب امتیاز علی تاج کی نثر بھی شاعرانہ نثر ہے شاعری نہیں ہے۔

نثری نظمیں ذاتی آہنگ میں لکھی جاتی ہیں، اجتماعی احساسات کے آہنگ میں نہیں۔ نثری نظم میں شاعر نئی نئی علامتوں میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ یہاں تک کہ نثری نظموں میں پرائیویٹ سمبل بھی آجاتے ہیں۔ اس طرح ان نظموں میں پُراسراریت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

مغربی تہذیب میں بنیادی طور پر انسان کے دو تصوّر موجود ہیں۔ ایک یہ کہ انسان ایک سماجی حیوان ہے۔ اس کا نمائندہ معاشرہ اشتراکی معاشرہ ہے۔ اس کے مفکروں میں جہاں مارکس اینجلز اور لینن ہیں وہاں ادب کے سلسلے میں کاڈول اور لوکاچ ہیں جو ادب اور آرٹ میں سماجی زندگی کی عکاسی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں۔ اس کے برعکس سرمایہ دارانہ ملکوں میں خاص طور سے یورپ میں انسان کے فرد ہونے پر زور دیا گیا اور اس کی بنیاد ڈیکارٹ کے فلسفے میں ڈالی گئی۔ مارٹن لوتھر نے بھی اسی فردیت کے زاویے سے انجیل کی تعبیر کی تھی یہی فردیت پسندی آخر کار وجودیت کے فلسفے میں رونما ہوئی جس میں فرد اپنی داخلیت میں زندہ رہتا ہے۔ انسان Being in the world ہے

لیکن یہاں World سے مراد داخلی دنیا ہے۔ فرد کے لیے یہ دنیا لایعنی ہے اور موت اس کا سب سے منفرد تجربہ ہے اور موت کا احساس وہ بنیادی احساس ہے جس سے مستند زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ انسان کے لیے وجود اہم ہوتا ہے، اس کا جوہر نہیں۔ اس وجودیت کے نمائندہ مفکر ہائیڈیگر اور سارتر ہیں۔

یہ انتہائی داخلی تنہائی اور مایوسی کا فلسفہ ہے۔ اس کے تصورات بہت مہلک اور المناک بھی ہیں۔ ان میں انسان اپنے معاشرے سے کٹ کر اپنے وجود میں گم ہو جاتا ہے۔ اس کی انفرادیت اس کے ذہن کی پوشیدہ دنیا ہی میں سمٹ آتی ہے۔ اس کے باطنی Space کا دائرہ بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ اس طرح جدید شاعر کا سفر معاشرے اور تاریخ کی طرف نہیں بلکہ اپنے وجود کی گہرائیوں کی طرف ہو جاتا ہے۔ اپنے باطن کی سچائیوں کے اظہار کے لیے وہ روایتی سانچے استعمال نہیں کر پاتا۔ اس کے اظہار کا استناد (Authenticity) اس کے اظہار کے خلوص اور سچائی میں ہوتی ہے۔ اس کے لیے وہ مروّجہ تشبیہیں، علامتیں ہیں اور ترکیبیں استعمال نہیں کر سکتا۔ بعض نثری نظموں میں اجتماعی لاشعور کا اظہار بھی اساطیری نشانات کی صورت میں ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے عہد کے فکری اور جذباتی مسائل کا اظہار اور ہمارے عصر کا بنیادی کرب اور تشنج نثری نظموں میں ظاہر ہو رہا ہے۔ نئی علامتیں اور شاعری کی نئی دنیا سامنے آ رہی ہے اور اس طرح شاعری کا پورا لینڈاسکیپ بدل رہا ہے۔ ان نظموں میں بعض اوقات جنس کا اظہار برملا طور پر ہوتا ہے یا کوئی Grotesque عنصر اچانک لکھ دیا جاتا ہے تو ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہم اپنے احساسات کے اظہار میں اپنے مذہبی اور قومی کلچر سے متصادم نہ ہوں۔ اگر کوئی اپنی شاعری میں اپنے کلچر سے متصادم ہوگا تو اس کی شاعری خود اس کے پڑھنے والے رَدّ کر دیں گے۔ جنس یا Grotesque کا اظہار اس طرح ہونا چاہیے کہ شاعری پڑھنے والے کا خواب نہ ٹوٹنے پائے اگر نظم پڑھتے وقت

ہمیں اس Grotesque Element سے ایسا دھکّا لگے کہ ہم نظم کی خواب آلود دنیا سے باہر نکل آئیں تو نہ نظم باقی رہے گی اور نہ اس کا Grotesque Element ہمیں نثری نظم کی تخلیق کے وقت یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ نثری نظم کا تعلق حسّی کلچر سے ہے اور ہمارا اپنا کلچر مذہبی اور علامتی ہے۔ اس لیے ہر لمحہ ان دونوں میں تصادم ہونے کا امکان ہے۔ ہمیں اس تصادم سے بچنا چاہیے۔

دوسری بات یہ کہ جدید سائنسی زندگی کا اثر ہمارے حساس طبقے پر اتنا زیادہ ہوا ہے کہ اب نثری نظموں میں ایک بین الاقوامی آواز سنائی دیتی ہے۔ یہ بین الاقوامی آواز اسی حد تک قابلِ قبول ہو سکتی ہے جس حد تک ہمارے کلچر سے متصادم نہیں ہوتی۔

میں یہاں ماہرِ نفسیات پروفیسر میکڈوگل کے شاگردوں کا ایک واقعہ آپ کو یاد دلانا چاہتا ہوں۔ پروفیسر میکڈوگل نے پاگل پن کے علاج کے سلسلے میں ایک لڑکی کو Hypnotise کر رکھا تھا۔ اس کے ساتھ اس کے شاگرد بھی تھے۔ لڑکی بے ہوش تھی اتفاق سے پروفیسر میکڈوگل کسی کام سے کمرے سے باہر گئے تو شاگردوں نے موقع غنیمت سمجھا اور اس لڑکی سے کہا کپڑے تو اُتار دو اچانک لڑکی ہوش میں آگئی جب پروفیسر اندر آئے تو انھوں نے لڑکوں کو ڈانٹا اور یہ بتایا کہ Hypnosis کی حالت میں بھی کوئی شخص ایسی بات قبول نہیں کر سکتا جو اس کے لاشعور کو جھنجھوڑ دے۔

میرا مطلب یہ ہے کہ نثری نظم ناقابلِ گرفت نُدرت اور حیرت کے احساس پر قائم رہتی ہے۔ نثری نظم میں دانش کی باتیں نہیں کی جاتیں۔ اس کی وجہ شاید وہی ہے جو مشہور ناول نگار جوزف کنریڈ نے بتائی ہے۔ جوزف کنریڈ کہتا ہے کہ فن کی بنیاد دانش پر نہیں رکھی جا سکتی کیوں کہ دانش کلچر یا تہذیب کے ساتھ زوال پذیر ہو سکتی ہے لیکن حیرت کا احساس ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ اعلیٰ شاعری حیرت کے جذبے سے جنم لیتی ہے چنانچہ نثری نظموں کی

بنیاد بھی حیرت پر ہی رکھی جاتی ہے لیکن یہ حیرت سچے جذبہ سے پیدا ہونی چاہیے۔ صرف کسی بوالعجبی کا اظہار نہیں ہونا چاہیے۔

نثری نظمیں ہمارے کلچر میں توسیع کر سکتی ہیں اور ہمارے کلچر کی علامتوں کو نئے معانی دے سکتی ہیں مگر اس سے لڑ کر اسے تباہ نہیں کر سکتیں کیوں کہ کلچر کسی قوم کے مجموعی اور بنیادی احساسات سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعری اس کلچر کے صرف ایک عنصر کی حیثیت رکھتی ہے یہ عنصر بہت اہم ہوتا ہے کیوں کہ بعض اوقات یہ عنصر خود اپنے کلچر پر تنقید بھی کرتا ہے۔

نثری نظم میں اپنی داخلیت کا اظہار، اپنی المناکی کا احساس غرض سب کچھ ہو سکتا ہے لیکن ایسی کوئی بات نہیں ہونی چاہیے جسے سُن کر ہمارا Hypnosis ہمارا خواب ٹوٹ جائے اور ہم چیخ پڑیں: یہ کیا بکواس ہے! ہمیں میکڈوگل کے شاگردوں کا تجربہ بھولنا نہیں چاہیے۔ شاعری کا مقصد حیرت پیدا کرنا ہی نہیں ہے، مسرت دینا بھی ہے۔

ٹن ڈرم اور دوسرے ناول (گنٹر گراس)

اس سال ادب کا نوبل پرائز پولینڈ کے ناول نگار گنٹر گراس کو دیا گیا۔ گنٹر گراس کے ناول "ٹن ڈرم" Tin Drum کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی ہے۔ گنٹر گراس کا پس منظر یہ ہے کہ وہ ۱۹۲۷ء میں پولینڈ کے شہر Gdansk میں پیدا ہوا اور چودہ برس کی عمر میں ہٹلر کی فوج میں داخل ہونے پر مجبور کیا گیا اور ۱۹۴۴ء میں جب جرمنی کی شکست ہوئی تو وہ امریکہ کا قیدی بنا بنایا گیا۔ چالیس سال پہلے جو ناول "ٹن ڈرم" لکھا تھا اسی ناول پر ان کو نوبل انعام ملا۔ "ٹن ڈرم" کے علاوہ اس کے دو اور ناولوں کو بڑی شہرت حاصل ہوئی ان میں سے ایک "The Cat and Mouse" ہے اور دوسرا "Dog Years" ہے ان ناولوں کے علاوہ ان کا ناول "From The Dairy of a Snail" بھی بہت مشہور ہے۔ آج سے کئی سال پہلے بھی اُنھیں نوبل پرائز کے لیے نامزد کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ ان کی منتخب نظمیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ جن ناولوں کا ابھی ذکر کیا گیا ہے ان کے علاوہ بھی ان کے کئی ناول شائع ہوئے ہیں جن میں "The Flounder"، "The Rat" اور "My Country" مشہور ہیں۔

آج سے پندرہ بیس سال پہلے گنٹر گراس کو شاید اتنی ہی شہرت حاصل تھی جتنی آج ہے کیوں کہ اس زمانے میں بھی نوبل پرائز کے سلسلے میں اس کا نام لیا جا رہا تھا لیکن نوبل پرائز گراس کو نہیں ملا۔ بہر حال اس زمانے میں اس

کے ناول "ٹن ڈرم" (The Tin Drum) کی بڑی شہرت تھی۔ یہ شہرت بہرحال بڑھتی ہی گئی کم نہ ہوئی۔ اب مختصراً یہ کہ اس نے اپنے وطن ڈانزگ (Danzig) کے بارے میں تین ناول لکھے ہیں۔ پہلا ناول تو خود "The Tin Drum" ہے، دوسرا ناول "The Cat And The Mouse" ہے اور تیسرا ناول "The Dog Year" ہے۔ یہ تینوں ناول پولینڈ کے مشہور شہر Danzig کے بارے میں ہیں۔ ان تین ناولوں کے علاوہ اس کے دو ناول اور مشہور ہیں۔ ایک ناول "Local Anaesthetica" ہے اور دوسرا ناول "The Diary of a Snail" ہے۔

گنٹر گراس کا بنیادی تعلق وجودیت کی فکر سے ہے۔ زندگی کے مظاہر کی پیچیدگیاں اور لایعنیت اس کا موضوع ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے ناول "The Flounders" کو ممتاز مقام حاصل ہے۔ گنٹر گراس انسانیت پرست ہے اور ایک وجودی ادیب کی حیثیت سے وہ ممتاز مقام رکھتا ہے۔ اس لایعنی کائنات میں انسانی فرد کی تنہا زندگی کی طرف اس کے پہلے ناول "ٹن ڈرم" کے ابتدائی باب میں اشارہ مل جاتا ہے۔ طنزیہ انداز میں وجودیت کی طرف حوالے گنٹر گراس کے ناولوں میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ حقیقت کے ادراک کے سلسلے میں وجودی رجحانات مقصد سے پیوستگی اور ذمہ داریوں کا احساس اس کے ناولوں میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ حقیقت کے ادراک کے سلسلے میں گنٹر گراس نے ذمہ داری اور Commitment پر بہت زور دیا ہے۔ قدیم روایت سے آگہی کے باوجود گنٹر گراس کا تعلق جدیدیت سے ہے۔ حقیقت پسندی کے باوجود گنٹر گراس کے ناول جدیدیت سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کی تحریروں کے انداز میں Grotesque اور Fantastic حقیقت پسندی جھلکتی ہے۔ اس کے فکشن میں طنزیہ اور مزاحیہ عنصر کے علاوہ دہشت ناک صورتِ حال بھی موجود رہتی ہے اس کی تحریر کا نمایاں جز و مزاح ہمیشہ باقی رہتا

ہے اور طنز کا عنصر بھی اپنی آب و تاب برقرار رکھتا ہے۔

گنٹر گراس ناول نگار ہونے کے علاوہ ڈرامہ نویس اور شاعر بھی ہے لیکن اس کی ناول نگار کی بنیادی حیثیت ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ گنٹر گراس پولینڈ کے مشہور شہر ڈینزگ کے مضافات میں پیدا ہوا تھا جس طرح جیمس جوائس اپنے ناول ؛یولیس" (Ulysses) میں ڈبلن کا نقشہ اس طرح کھینچنا چاہتا تھا کہ اگر کسی دن ڈبلن کے سارے آثار فنا بھی ہو جائیں تو اس کی کتاب سے ڈبلن کی پوری تصویر دوبارہ کھینچی جا سکے۔ اسی طرح اگر کسی جنگ میں Danzig تباہ بھی ہو جائے تو گنٹر گراس یہ چاہتا تھا کہ اس کی کتاب سے ڈینزگ کی تصویر دوبارہ مکمل کی جا سکے۔ دراصل وہ جنگ عظیم سے پہلے کے ڈینزگ کو یاد رکھنا چاہتا تھا۔ چنانچہ لکھنے والوں کے فرائض کے سلسلے میں وہ ایک گھونگھے کی ڈائری سے اقتباس میں لکھتا ہے:

"A writer is some one who writers
agiansit the passage of time."

جیمس جوائس کے برعکس گنٹر گراس کا رویہ اپنے شہر کے بارے میں محبت کا رویہ تھا بلکہ اسے اپنے شہر کی یاد ہمیشہ ستاتی رہتی تھی۔ وہ لکھتا ہے کہ جب بھی ڈینزگ کی تصویر اُبھرنے لگتی ہے وہاں کی سب چیزیں یاد آتی ہیں، وہاں کے بادل بھی مختلف تھے، برف بھی بہت سفید تھی، چھوٹے چھوٹے مینار سبز اور سرخ اینٹوں کے بنے ہوئے لگتے تھے، لکڑی کے بنے ہوئے گھروں میں اوور کوٹ پہنے ہوئے بڈھے یہودی نظر آتے تھے۔ اس کی نظر میں ڈینزگ کا زوال معمولی واقعہ نہیں تھا۔ یہ مجرمانہ پالیسیوں کا تاریخی نتیجہ تھا اور مجرمانہ مقاصد کے لیے جو جنگ لڑی گئی تھی یہ اسی جنگ کا نتیجہ تھا چنانچہ گنٹر گراس کے ناولوں کا ایک اہم مقصد یہ بھی تھا کہ ناول نگار یہ چاہتا تھا کہ افراد تاریخی واقعات کے سلسلے میں اپنی ذمہ داریوں کا احساس کریں یعنی تاریخی واقعات کے بارے میں لوگ اپنی ذمہ داریوں کو محسوس کریں۔

ڈینزگ کے مضافات میں Langfuhr نام کا ایک قصبہ تھا جس کی ساری رونق جہاز بنانے والی کمپنیوں کے ہاتھوں میں تھی اس قصبہ میں زیادہ تر جہاز بنانے والی کمپنیوں کے مزدور اور ان کے اہلِ خاندان رہتے تھے یا ان میں وہ تاجر آباد تھے جن کا تعلق جہاز سازی کی صنعت سے تھا مثلاً جیسا کہ "ٹِن ڈرم" میں گنٹر گراس نے لکھا ہے کہ گنٹر گراس کے والد Matzerath کی پنساری کی دوکان تھی۔ اس قصبہ کی آبادی ۷۲ ہزار نفوس پر مشتمل تھی۔ اس میں تین بڑے گرجا اور ایک چھوٹا گرجا تھا۔ چار ہائی اسکول، ایک چاکلیٹ فیکٹری، ایک میونسپلٹی کا ہوائی اڈہ، ایک ریلوے اسٹیشن، ایک انجینئرنگ کا اسکول، دو سینما گھر، ایک اسٹیڈیم اور ایک یہودیوں کا عبادت گھر تھا۔

جس زمانے میں ہٹلر اقتدار میں آیا اس وقت گنٹر گراس کی عمر صرف پانچ برس تھی۔ دس برس کی عمر کے لڑکے ہٹلر کے "تیندوے کے بچے" کہلاتے تھے اور چودہ برس کی عمر کے لڑکے ہٹلر کے نوجوانوں کے دستہ کے رکن ہو جاتے تھے۔ بچے صرف وہ سمجھے جاتے تھے جو اس وقت تک کسی جلسہ میں شریک نہ ہوئے ہوں Depression کی وجہ سے نازی پارٹی کو ڈینزگ میں کامیابی حاصل ہو گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ڈینزگ میں لڑکوں کے جارحانہ رویہ کی ہمت افزائی کی جاتی تھی اور لڑکیوں کو مطیع و فرماں بردار رہنا سکھایا جاتا تھا۔ دس برس کے لڑکوں کے مردانہ اوصاف پر زور دیا جاتا تھا، لڑکوں کو بندوق چلانا سکھایا جاتا تھا اور مردانہ کھیلوں میں حصّہ لینے کی تربیت دی جاتی تھی اور دشمنوں کو بے رحمی سے قتل کرنے کی تعلیم دی جاتی تھی مثلاً گنٹر گراس نے لکھا ہے کہ جب میں پندرہ برس کا تھا تو میں اپنے تخیل ہی میں اپنے باپ کو ہٹلر کے Dagger سے قتل کر دینا چاہتا تھا۔

گنٹر گراس غیر معمولی ذہانت کا لڑکا تھا چنانچہ اس نے ۱۳ برس ہی کی عمر میں ایک ناول "Cassubians" لکھنا شروع کر دیا تھا۔ "Cassubia"

گنٹر گراس کی ماں کا وطن تھا چنانچہ اس کا بہت گہرا اثر گنٹر گراس کے ذہن پر ہوا تھا۔ Cassubia کا ذکر "ٹِن ڈرم" کے ابتدائی حصّہ میں موجود ہے۔ گنٹر گراس پندرہ برس کی عمر ہی میں نازیوں کے اینٹی ایر کرافٹ دستہ میں شامل ہوا تھا اور سولہ برس کی عمر میں فوج میں داخل ہو گیا۔ اس فوجی دستہ کا کام یہ تھا کہ وہ ہٹلر اور برلن کو روسی حملہ سے بچائے۔ بہرحال ہٹلر کی آخری سالگرہ کے دن Cottbus کے مقام پر گنٹر گراس زخمی ہوا اور امریکی سپاہیوں نے اسے بویریا (Bavaria) میں قیدیوں کے کیمپ میں پہنچا دیا۔ ۱۹۴۶ء کے شروع کے زمانے میں اسے رہا کیا گیا چنانچہ وہ لکھتا ہے۔

> "اس وقت میری عمر اٹھارہ برس تھی جب مجھے امریکہ کے قیدیوں کے کیمپ سے رہا گیا تھا تب مجھے محسوس ہوا کہ مستقبل کی بہتری کے نام پر کیسے کیسے جرائم کیے گئے ہیں۔"

ان ساری مصیبتوں میں ایک مصیبت یہ بھی تھی کہ وہ یونیورسٹی میں داخل ہو کر اپنی تعلیم جاری نہیں رکھ سکا۔ وہ خانہ بدوشوں کی طرح زندگی گزارنے لگا۔ اس نے کھیتوں پر کام بھی کیا، کانوں میں مزدوری بھی کی اور پتھر کے کارکنوں کا مددگار بھی رہا۔ دراصل گنٹر گراس کی دوبارہ تعلیم جنگی قیدیوں کے کیمپ میں شروع ہوئی تھی۔

یہ ناول "ٹِن ڈرم" ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا اور دو اور ناول ۱۹۶۱ء اور ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئے۔ "Dog Years" ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا تھا اس کے بعد سے گنٹر گراس کے چار ناول شائع ہوئے۔ شاعری کا ایک مجموعہ اور دو ڈرامے شائع ہوئے۔ گنٹر گراس کے اسلوب پر تھامس مان (Thomas Mann) اور ولی برانڈ (Wily Brandt) کا بہت گہرا اثر ہوا۔ گنٹر گراس کا اتنا گہرا تعلق جدیدیت سے تھا کہ گنٹر گراس کا امیج ایکِ Angry Young Man کا تھا

جب اس کا ناول "ٹین ڈرم" شائع ہوا۔ گنٹر گراس کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہو گئی۔

"ٹین ڈرم" کے اسلوب کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ گنٹر گراس کا تعلق Boccaccio کی نثر سے تھا چنانچہ وہ کہتا ہے

"مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ایک مصنف کی حیثیت سے میرا تعلق یورپی ادب کی روایت سے بہت گہرا ہے۔"

Allow me to say that as a writer. I am throughly conscious of the tradition of European literature and if I seek to defend myself against slander. I do so not only on my account but for the sake of the great narrative tradition to which I am so much indebted.

تعجب ہے کہ ایک مزاح لکھنے والا مصنّف اتنی شدید سنجیدگی کا طلب گار ہے۔

گنٹر گراس پولینڈ کے ایک قصبہ Dansak کے چھوٹے موٹے دکانداروں کے گھرانے میں ۱۹۲۷ء میں پیدا ہوا جب دوسری جنگِ عظیم شروع ہوئی تو اس وقت اس کی عمر چودہ برس تھی چنانچہ وہ جرمن کے آمر رڈولف ہٹلر کی فوج میں شریک ہونے پر مجبور ہو گیا۔

اُس کی شادی سوئیٹزرلینڈ کی ایک خاتون Anna Magaretha سے ہوئی جس سے تین بیٹے اور ایک بیٹی پیدا ہوئی۔ گنٹر گراس کچھ عرصہ بھارت میں بھی رہا۔ آج کل لبویک میں مقیم ہے۔ اب تک گنٹر گراس کے دس ناول شائع ہو چکے ہیں جن میں سب سے زیادہ شہرت اُس کے ناول "ٹین ڈرم" کو حاصل ہوئی۔

"ٹن ڈرم" کے علاوہ اس کے حسبِ ذیل ناول مشہور ہوئے۔

1- The Cat And The Mouse
2- The Dog Year
3- Local Anaesthetica
4- From The Dairy of a Snail
5- The Flounder
6- The Meting in the Tolgat
7- The Rat
8- A far Horizon
9- My Contury

گنٹر گراس نے ناولوں کے علاوہ نظمیں بھی لکھیں اُن کی نظموں کا ایک مجموعہ The Selected Poems شائع ہوا ہے۔ ان نظموں پر گنٹر گراس کو ہارورڈ یونیورسٹی اور اوہیو یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری بھی دی گئی۔

گنٹر گراس کی ایک نظم کا ترجمہ

(قمر جمیل)

ہم نے اس انڈے کے ماحول کی
اندرونی دیوار کو اپنے کھینچے ہوئے
گندے نقشوں اور دشمنوں کے ناموں سے
بھر دیا ہے
ہمیں کوئی پرندہ سے رہا ہے
اور جو پرندہ ہمیں سے رہا ہے
وہ ضرور ہمارے قلم کو بھی سے رہا ہوگا
ایک دن انڈے سے آزاد ہو کر
ہم اس پرندے کی تصویر کھینچیں گے
وہ پرندہ بہت خوش خصلت ہوگا
ہم اس پر اسکول کے امتحانوں میں
مضمون لکھیں گے
اس پرندے کی اور اس کی نسل کے بارے میں
جو ہمیں سے رہا ہے
جانے کب اس انڈے کا خول ٹوٹے
جانے کب تک ہمارے دانشور جو اس انڈے میں ہیں

زندگی کے سود و زیاں پر
بحث کرتے رہیں گے اور
سوچتے رہیں گے
کہ یہ پرندہ کب تک ان کو
سیتا رہے گا
اور وہ دن کب آئے گا جب یہ سینا
بند ہو جائے گا
بوریت اور سچی ضرورت سے تنگ آ کر ہم نے
چوزے نکالنے کی مشین ایجاد کر لی ہے
انڈے میں جو ہماری اولاد ہونے والی ہے
ہم اس کے بارے میں بہت فکر مند رہتے ہیں
ہمارے سروں پر ایک چھت ہے
جس پر کہن سال چوزے
اور ہفت زباں جرثومے
دن بھر بک بک کرتے رہتے ہیں
اور اپنے خوابوں پر بحث کرتے ہیں
کیا ہوا اگر کوئی پرندہ ہمیں سَے نہیں رہا ہے
کیا ہوا اگر کبھی اس کا خول نہ ٹوٹے
کیا ہوا اگر ہماری تحریروں کا اُفق
صرف اتنا ہی ہو جتنا ہماری قلم برداشتہ
تحریروں کا ہے اور ہمیشہ اتنا ہی رہے
ہمیں امید ہے کہ کوئی ہمیں سَے ضرور رہا ہے
اگر ہم صرف سینے کے بارے میں گفتگو

ہی کرتے رہ جائیں اور ہمارے خول کے باہر
کسی کو بھوک لگے اور وہ ہمیں توڑ کر
فرائینگ پین میں ڈال دے تھوڑے سے نمک کے ساتھ
تو تم ہی بتاؤ انڈے کے اندر ہمارے بھائیو
ہم کیا کر سکیں گے

ادب ایک ساختیاتی تجزیہ

سول زینیٹسن کی طرح براڈسکی کو بھی ادب کا نوبل انعام دیا گیا۔ براڈسکی کچھ دنوں روس میں جلاوطنی کی زندگی گزار چکا تھا۔ براڈسکی نے روسی زبان میں برطانیہ کے مابعدالطبعیاتی شاعروں کا ترجمہ بھی کیا وہ شاعر بھی تھا اور نثر نگار بھی ۱۹۷۲ء میں وہ روس سے نکل آیا۔ کچھ دنوں لندن اور جنیوا میں رہ کر امریکہ میں مقیم ہو گئے۔ ۷۸ء میں اُنھیں امریکہ میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی گئی۔

آڈن کی نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے براڈسکی کہتا ہے کہ یہ صرف زبان ہے جو ایک لکھنے والے کو دوسرے لکھنے والے سے ممتاز کرتی ہے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ ہم شاعر کے خیالات پر بھی گفتگو کریں گے کیوں کہ قافیے سے ہی خیالات کا لازمی ہونا ظاہر ہوتا ہے۔

ہمارے ملک میں بیشتر لکھنے والوں کے ذہن میں یہ سوال گونج رہا ہے کہ آخر ساختیات کا ہماری تنقید اور ہمارے ادب سے تعلق کیا ہے۔ Jonathan Culler اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے۔ پہلے اُس نے یہ سوال خود اٹھایا ہے کہ ادبی تنقید کا مقصد کیا ہے اور اس کی قدر و قیمت کس طرح متعین کی جائے۔ ادب پاروں کے بارے میں نقاد مختلف قسم کی تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ یہ تعبیریں اتنی مختلف اور اتنی زیادہ ہو جاتی ہیں کہ ان کا اصل مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے ان کا اصل مقصد ادب پارے کے متن کو واضح کرنا ہوتا ہے اس

کثرت تعبیر سے ادب پارہ کا اصل متن بھول بھلیاں بن کر رہ جاتا ہے۔ چنانچہ یورپ میں تو اب خراب حال ہے وہاں اب نئی تنقید صرف متن پر توجہ دیتی ہے۔ Jonathan Culler کہتا ہے کہ تنقید کی اس کثرت تعبیر سے نکلنے کا واحد راستہ یہ ہے کہ ہم فرانس کے ساختیات پسند مفکروں کے افکار پر توجہ دیں اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ساختیات پسند مفکروں کو ہم اپنا ماڈل بنالیں اور ان کی نقل کرنا شروع کر دیں بلکہ ان کے مطالعہ سے ہمیں تنقید کا ایک ایسا مذاق پیدا کرنا چاہیے کہ تنقید کو ہم ایک ہم آہنگ نظامِ قواعد و ضوابط سمجھیں تو ان کے مطالعہ سے پتہ چل سکتا ہے کہ تنقید ہماری کیا مدد کر سکتی ہے ساختیاتی تجزیہ بنیادی طور پر ادب پارے کی کوئی تعبیر پیش نہیں کرتا اور نہ یہ کوئی ایسا طریقہ سکھاتا ہے جس کے استعمال سے ادبی تخلیقات میں وہ معانی مل سکتے ہیں جو بظاہر نظر نہیں آتے۔

ساختیاتی تجزیہ کسی ادب پارے میں نئے معانی دریافت نہیں کرتا معنی کی کوئی نئی تعبیر پیش نہیں کرتا بلکہ یہ بتاتا ہے کہ کن حالات میں یہ معانی پیدا ہوتے ہیں ہم کسی متن میں مخصوص معانی کن حالات میں پیدا کر دیتے ہیں وہ عمل کیا ہے جس سے ادب کی مختلف تعبیریں پیدا ہوتی ہیں اور جس کی وجہ سے ادب ایک ادارے کی حیثیت سے قائم ہے۔ جس طرح کسی زبان کے بولنے والے کے ذہن میں اس زبان کے قواعد محفوظ ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر وہ آوازوں کو مخصوص معانی عطا کرتا ہے اسی طرح ادب کا پڑھنے والا، ادب پڑھ پڑھ کر مختلف نشانیوں کی روایتوں کے مفاہیم کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اور انہیں وہ نظم یا غزل یا کہانی یا ناول کے طور پر مخصوص معنی اور شکلیں عطا کرتا ہے۔ انفرادی تخلیقات سے الگ وہ ادب کی روایات کو سمجھنے لگتا ہے ادب کی انہی روایات کو سمجھنے کی وجہ سے ادب ممکن ہوتا ہے۔

اصناف کے سلسلے میں Jonathan Culler نے ایک دلچسپ بات یہ

بھی کہی ہے کہ جب قاری کسی تحریر سے دوچار ہوتا ہے تو ہئیت سے وہ توقعات پیدا ہوتی ہیں جو اس کی رہنمائی کرتی ہیں مثلاً جب کسی کتاب پر یہ لکھا ہوتا ہے کہ یہ غزلوں کا دیوان ہے یا شاعری کا مجموعہ ہے یا ناول ہے تو اس سے پڑھنے والے کی حیثیت سے ہمارے ذہن کی بڑی پیچیدگیاں دور ہو جاتی ہیں۔ ہم اپنے ذہن میں ایک فریم ورک تخلیق کر لیتے ہیں جس کی وجہ سے تنظیم پیدا ہو جاتی ہے اصناف صرف موضوعات کا فرق ظاہر نہیں کرتیں بلکہ مطالبہ کرتی ہیں کہ ہم ان کو مخصوص انداز سے پڑھیں ملاحظہ کیجیے Jonathan Culler کے لفظوں میں:

"کامیڈی اس لیے اپنا وجود رکھتی ہے کہ کامیڈی کی حیثیت سے پڑھنے کے لیے مختلف قسم کی توقعات پیدا ہوتی ہیں اُن سے بالکل مختلف جو ٹریجیڈی سے پیدا ہوتی ہیں۔"

ساختیات کے ماہرین کا خیال بھی بڑی حد تک درست ہے کہ اصناف کا مطلب ہے معانی کے امکانات کی سرحدیں۔ لکھنے اور پڑھنے کا عمل Complementary ہے لکھنا پڑھنے کے لیے ضروری ہے اسی طرح پڑھنے کے لیے تحریر کا ہونا ضروری ہے یہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ پڑھنے کا عمل بھی کلچر کا ایک حصّہ ہوتا ہے۔ جب ہم پڑھتے ہیں تو گویا ہم ادب کو وجود بخش رہے ہیں۔ ٹوڈوروف کہتا ہے کہ ادبی نظریات تنقید کو اوزار مہیا کرتے ہیں۔

ادبی مَتن اس لسانی نظام میں جو ہمیں ورثے میں ملتا ہے ردو بدل کرتا ہے بعض اوقات اس کی شکل بدل کر رکھ دیتا ہے۔ ادبی مَتن زبان میں ترمیم بھی کرتا ہے اور زبان کو وسعت بھی عطا کرتا ہے۔

ادبی مَتن صرف زبان تک محدود نہیں ہوتا بلکہ ادبی مَتن کا جوہر اس بات میں مضمر ہوتا ہے کہ وہ ہمیں زبان سے باہر بھی لے جائے اگر ایسا نہ ہو تو پھر اس کے ادب ہونے کا جواز نہیں ہے۔

ساختیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ ہر زمانے کے ادب کی پہچان یہ ہے کہ ادب اس عہد کے غیر ادب کی ضد ہوتا ہے۔

کہانیوں کے سلسلے میں بیسویں صدی سے ساختیاتی تجزیے کا آغاز ہوا سب سے پہلے روسی ہئیت پرستوں نے بتایا کہ روس کی لوک کہانیاں بظاہر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ان میں کچھ نمونے مشترکہ طور پر موجود ہوتے ہیں ایک خاص قسم کی لوک کہانیوں میں یہ نمونے بار بار آتے ہیں۔ رومن جیکب سن نے کہا یہ نمونے نہ صرف ایک ہی کلچر کی کہانیوں میں مشترک ہوتے ہیں بلکہ ایک دوسرے سے مختلف کلچروں میں بھی یہ نمونے مشترک طور پر پائے جاتے ہیں یہ کہانیاں مختلف تمدنوں سے تعلق رکھنے کے باوجود ایک ہی مشترک انسانی ساخت کی نمائندگی کرتی ہیں۔ امریکہ کے پرانے ماہرین ساختیات یہ سمجھتے تھے کہ زبانوں کے تنوع کی کوئی حد نہیں ہے اور یہ کہ ان میں مشترک پہلو نہیں ہوتے۔

رومن جیکب سن ماسکو میں پیدا ہوا تھا اور اس کی ابتدائی بلکہ ایم اے تک کی تعلیم ماسکو یونیورسٹی میں ہوئی لیکن اس نے ڈاکٹریٹ پراگ یونیورسٹی سے حاصل کی اور بعد میں امریکہ چلا گیا۔ نوجوانی ہی میں اس کا شمار ہئیت پرستوں کی ادبی تحریک کے بانیوں میں ہونے لگا تھا۔ ہئیت پرستوں کی یہ تحریک Futurist شاعر Velimir Khlebnikor سے متاثر ہو کر شروع کی گئی تھی۔ اس کے یہاں ہیئت پرستی کا مطلب یہ تھا کہ انسان پسندی Humanism اور دوسرے موضوعات کو بھی ریاضی دانوں کے نقطۂ نظر سے دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ ہیئت پرست فنکار اور ادیب موضوع کی پیچیدگیوں کی تجرید کر کے ساختیاتی ڈھانچے کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے جیکب سن انسان پسندی اور ریاضی کے دُہرے رشتے کو ظاہر کرنا چاہتا تھا اس کا اظہار اس کے ایک مضمون کے عنوان سے بھی ہوتا ہے Poetry of Grammar

and Grammar of Poetry جیکب سن کو ادب کی ان اصناف سے زیادہ دلچسپی تھی جن میں اسٹرکچر نمایاں ہوتا ہے مثلاً شاعری میں بحریں، لوک کہانیوں کے بنیادی ڈھانچے، ماہرین کا خیال ہے کہ ادب کے سلسلے میں جیکب سن نے ریاضی کی تکنیک کی کچھ زیادہ ہی نمائندگی کی ہے۔ جیکب سن مشہور ماہر لسانیات لیوی اسٹراس کا بھی شریک کار رہا ہے۔ جیکب سن یورپ اور امریکہ کے درمیان ادب اور زبان کے سلسلے میں ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں خود امریکہ کے ماہرین ساختیات زبان کے Sound patterns کے سلسلے میں اپنی ایک فکر رکھتے تھے۔ یہ روایت پراگ کی لسانی روایت سے بالکل علیحدہ تھی۔ جیکب سن کا سب سے اریجنل خیال یہ تھا کہ کچھ باتیں ادب پاروں میں ساختیاتی طور پر مستقلاً موجود رہتی ہیں لیکن اس خیال کے بھی پیش رو موجود تھے مثلاً (Vladimir Propp) جس نے روسی لوک کہانیوں کے اندر پوشیدہ Patterns کو نمایاں کیا لیکن اس خیال کو بہت آگے بڑھا دیا اور بتایا کہ مختلف تمدنوں میں مشترکہ طور پر کہانیوں میں یہ نمونے ملتے ہیں۔

سوسیئر نے کہا تھا کہ Vache اور Cow کے معنی ایک ہی ہوتے ہیں کیوں کہ فرانسیسی اور انگریزی زبان کے اسٹرکچر میں ان کا ایک ہی مقام ہے لفظ اور اس جانور کے درمیان کوئی پراسرار تعلق نہیں ہے۔ رولاں بارت نے بھی کہا کہ ہم اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار فطری انداز میں نہیں کرتے کیوں کہ ہم ایسے معاشرے میں رہتے ہیں جس پر مخصوص اشاروں، مخصوص زبان اور مخصوص قوانین کا غلبہ ہوتا ہے مثلاً جب اسٹیج پر اداکار دکھ یا مسرت کا اظہار کر رہا ہو تو دراصل اداکار کے پردہ میں مصنف ڈراما دیکھنے والوں تک اپنی بات پہنچا رہا ہوتا ہے۔ اداکار اسے جو کچھ پیش آیا ہے اس کا اظہار نہیں کرتا بلکہ نشانیوں کا ایک مکمل نظام ترتیب دے دیتا ہے وہی نشانیاں دیکھنے اور سننے والوں کے ذہنوں میں بھی موجود ہوتی ہیں جو یہ ناول پڑھتے یا ڈرامہ دیکھتے ہیں۔ رولاں بارت کا

خیال تھا کہ بورژوا طبقہ کے لوگ اس خیال سے چمٹے رہتے ہیں کہ موضوع ہئیت کو متعین کرتا ہے اور اظہار کا صرف ایک ہی طریقہ ممکن ہے اور وہ فطری طریقہ ہے۔ ۱۹۶۳ء میں فرانسیسی المیہ نگار راسین پر اس کے ایک مضمون نے تہلکہ مچا دیا تھا۔ راسین کے سب سے بڑے محقق نے رولاں بارت کے خلاف ایک سخت مضمون لکھا اور یہ بتایا کہ رولاں بارت کے تجزیے میں ساختیات اور فرائڈ کی نفسیات ملی ہوئی ہے بارت نے اس کا یہ جواب دیا کہ پڑھنے والوں کو چاہیے کہ وہ راسین کے بارے میں پٹے پٹائے خیالات کو ترک کر دیں اور راسین کے کھیلوں کو جدید نظریات کی روشنی میں دیکھیں کہ ادب میں زبان اپنے آپ سے کس طرح جدوجہد کر رہی ہے۔

ساختیات اور شاعری

روس کے انقلاب سے ایک دو برس پہلے روس میں ایک تحریک کا آغاز ہوا جسے ہئیت پرستی کی تحریک کہتے ہیں لیکن یہ تحریک سیاسی حالات کی وجہ سے بہت جلد ختم ہو گئی لیکن ساختیات میں یورپ میں عام طور سے دلچسپی بڑھ جانے کی وجہ سے روس کی ہئیت پسندی کی تحریک میں بھی دلچسپی بڑھ گئی۔ ہئیت پسندی کے ماہرین کو بھی اس مسئلے سے دلچسپی تھی کہ شاعری کی زبان اور عام زبان میں کیا فرق ہوتا ہے۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل ۱۹۱۵ء میں قائم ہوا اور Opojaz یعنی انجمن برائے مطالعہ شعری پیٹرو گراڈ میں ۱۹۱۶ء میں قائم ہوا ان اداروں کے ماہرین بھی عام بول چال اور شعری زبان کے فرق کو سمجھنا چاہتے تھے۔

یہ بات تو سب پر واضح ہے کہ عام زبان بول چال میں کام آتی ہے اور عام لوگوں کے خیالات کو ایک دوسرے تک پہنچاتی ہے اور ادبی زبان بول چال کی زبان نہیں ہوتی بلکہ عام مشاہدے کی چیزوں کو ذرا سے مختلف انداز سے دکھاتی ہے۔

روسی ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ جو چیز ادبی زبان کو عام زبان سے مختلف بناتی ہے اس کا بنا ہوا ہونا ہے۔ یہ خصوصیت ہمارے یہاں غالب، اقبال اور ن۔ م راشد کے کلام میں نمایاں طور سے نظر آتی ہیں۔ اس کی کچھ مثالیں ذیل میں دی جاتی ہیں۔ مثلاً

قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے

(غالب)

خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل
اگر ہو عشق سے محکم تو صورِ اسرافیل

(اقبال)

نیند آغازِ زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے
بے کراں رات کے سناٹے میں

(ن۔م راشد)

ان تمام مصرعوں کا بنا ہوا اسلوب بہت نمایاں ہے۔ ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ شاعری ادبی زبان کا بہترین نمونہ ہوتی ہے۔ روسی ہئیت پسندوں کا یہ قول آج تک مشہور ہے کہ شاعری زبان کے ساتھ نپا تُلا تشدد رکھتی ہے تاکہ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کر سکے۔ اب شاعری کے بنے ہوئے ہونے کی مثالیں ملاحظہ کیجیے۔

مت پوچھ کس طرح سے کٹی رات ہجر کی
ہر نالہ میری جان کو تیغ کشیدہ تھا

(میر)

یہ توہّم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

(میر)

روسی ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ ادب کا نامانوس ہونا ضروری ہے جو ادب پڑھنے والے کو اجنبی نہ لگے وہ ادب کیسے ہو سکتا ہے یہی نامانوسیت ادب کی جان ہے۔

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

اس شعر کی ہزار خوبیوں سے الگ اس کی ایک نامانوسیت بھی ہے جس کی دلکشی نے اس کے حُسن کو اور بڑھا دیا ہے۔ روس کے ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ ادب کے سلسلے میں اجنبیانے Defamiliarization کا عمل ہی سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ خاص طور پر شکلوسکی کا خیال تھا کہ روزمرہ کی زندگی Routine کا شکار ہوتی ہے۔ اس میں کوئی نیاپن، ندرت اور تازگی باقی نہیں رہتی۔ شاعری یا ادب کا کام دراصل یہ ہے کہ وہ ہمیں روزمرہ کی زندگی کی بے کیفی سے نجات دلائے۔ ہم اپنی زندگی میں جس نئے پن کے احساس سے محروم ہو گئے ہیں وہ نیاپن ہمیں واپس دلائے اور وہ تازگی ہمیں نئے سرے سے مل جائے جو ہم نے روزمرہ کی زندگی میں کھودی ہے۔

آرٹ دوبارہ ہمیں اس تازگی سے ملا دیتا ہے جو ہم صرف خواب ہی میں دوبارہ حاصل کر سکتے ہیں۔ یہ آرٹ کا عمل ہے انسانی شعور کا واقعاتی تجربہ نہیں ہے جو فطرت کی تازگی اور خواب ہی میں حاصل کر سکتے ہیں۔ ہم اس تجربے کی بازیافت آرٹ ہی کی صورت میں کر سکتے ہیں۔ آرٹ ہمارے تجربات کی تازگی کو دوبارہ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ تکنیک کس طرح آرٹ کو زندہ کر دیتی ہے یہ بتاتے ہوئے شکلوسکی نے لکھا ہے۔

"عادت اتنی بُری چیز ہے کہ ہر نئے پن کے احساس کو مار دیتی ہے۔ کپڑے، فرنیچر، بیوی، بچے سب اس کی زد میں آجاتے ہیں۔ بہت لوگ تو صرف لاشعوری طور پر زندہ رہتے ہیں۔ بے کیف لیکن آرٹ زندگی کے احساس کو، زندگی کے کیف کو دوبارہ زندہ کرنے میں مدد دیتا ہے۔ پتھر کے پتھریلے پن کو دوبارہ محسوس کرنے میں مدد دیتا

ہے۔ آرٹ کا مقصد ہی یہ ہے کہ ہمارے اندر چیزوں کا وہ احساس دوبارہ بیدار کر دے جیسا وہ اس وقت تھا جب ہم نے ان چیزوں کو پہلی بار دیکھا تھا۔ آرٹ کی تکنیک ہی یہ ہے کہ وہ ہمارے لیے چیزوں کو اجنبی اور نامانوس بنا دے۔ ہیئتوں کو اس طرح مبہم کر دے کہ ہمیں ان کے ادراک میں دقت پیش آئے اور دیر ہو۔ آرٹ میں ادراک کا عمل ہی اس کا مقصد ہوتا ہے اس لیے اس کو زیادہ طویل ہونا چاہیے۔ آرٹ میں تکمیل کا عمل ہی اہم ہوتا ہے۔ کوئی تکمیل شدہ چیز ہی اپنی جگہ اہم نہیں ہوتی۔

آرٹ کا مقصد ہی یہ ہے کہ اشیاء جس طرح محسوس کی جاتی ہیں اسی طرح محسوس کرائی جائیں۔ اس طرح نہیں جس طرح وہ جانی جاتی ہیں۔ آرٹ کی تکنیک یہ ہے کہ وہ چیزوں کو دوبارہ اجنبی بنا دے۔ فورم (Form) میں اشکال پیدا کر دے تاکہ محسوس کرنے اور سمجھنے کے عمل میں کسی طرح دقت پیدا ہو جائے اور کچھ وقت زیادہ صرف ہو کیوں کہ محسوس کرنے کا کام جمالیاتی احساسات کا کام ہوتا ہے اور اس کو طول دینا ضروری ہوتا ہے۔"

شکلوسکی کہتا ہے

"سائنس کے برعکس جو حقیقت میں تنظیم پیدا کرتی ہے ادب حقیقت کے اس تصوّر کو جس کے ہم عادی ہوتے ہیں درہم برہم کر دیتا ہے اور حقیقت کے ان پہلوؤں کو بے نقاب کر دیتا ہے جو بالعموم ہماری نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ آرٹ زندگی کی نامانوسیت کو اُجاگر کرنے کا نام ہے۔"

روسی حقیقت پسند کہتے ہیں کہ

"ادبی زبان اور عام بول چال میں فرق یہ ہوتا ہے کہ عام زبان خارجی دنیا کے حوالہ سے سننے یا پڑھنے والے تک کوئی خاص پیغام پہنچاتی ہے یعنی عام زبان عملی یا علمی زبان ہوتی ہے یا سائنسی زبان ہوتی ہے لیکن شاعری کی زبان تخلیقی زبان ہوتی ہے۔ خارج کے حوالے سے نہیں خود اپنے حوالے سے جواز رکھتی ہے۔ اس میں خود مرکزیت ہوتی ہے۔ قاری کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کراتی ہے۔"

یعنی ادبی اوصاف کی جانب توجہ مبذول کرادیتی ہے۔ یہ ادبی اوصاف لفظوں، آوازوں یا کلموں کے باہمی رشتوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ لسانیات ان ادبی آوازوں اور ادبی اوصاف کا تجزیہ کرتی ہے۔ شعری لسانیات کے اصول و ضوابط ایسے ہوتے ہیں جن کی مدد سے ادبیت کے عناصر کی شناخت قائم کی جا سکتی ہے۔

پال ویلری نے لکھا ہے کہ ادب زبان کی ایک قسم کی توسیع ہے اور زبان کی کچھ خصوصیات کا اطلاق ہے اس طرح ماہرین لسانیات کی کاوشیں مرکزی اہمیت حاصل کر لیتی ہیں۔ خاص طور پر اس صورت میں جب یہ ظاہر ہوتا ہے کہ زبان کی کون سی خصوصیات کس متن میں سب سے زیادہ عمل پیرا ہیں اور کس طرح اس میں توسیع ہوتی ہے اور کس طرح ان کو دوبارہ منظم کیا جاتا ہے۔ اس مطالعے کو ادب کے مطالعے میں مرکزی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ روسی ہئیت پرستوں، پراگ کے جمالیات پرستوں اور ہم عصر ساختیات کے ماہرین کے خیالات سے ظاہر ہوتا ہے ان تمام مکاتبِ فکر کے درمیان رومن جیکب سن کو بیچ کی کڑی کی حیثیت حاصل ہے اور خاص طور سے نظموں کے تجزیے کے سلسلے

میں رومن جیکب سن کے نظریات اور عملی تجزیے کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ رومن جیکب سن کہتا ہے کہ شاعرانہ بیان پیغام کو صرف اس پیغام کی خاطر اہمیت دینے کا نام ہے۔

جیکب سن کے الفاظ میں "پیغام پر صرف پیغام کی خاطر توجہ مرکوز کی جائے۔"

یعنی جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ صرف پیغام ہی کی حیثیت سے اپنی اہمیت رکھتا ہے۔ اسی چیز کو مکاروسکی (Mukarovsky) نے یہ بتایا ہے کہ شعری زبان کا کام یہ ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے اسی بات کو زیادہ سے زیادہ اہمیت دے کر پیش کیا جائے۔

رومن جیکب سن کہتا ہے کہ جس طرح مصوّر رنگ کو اپنے استعمال میں لاتا ہے شاعر زبان کو بھی اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری کا کام یہ نہیں ہے کہ اس میں نشان کو تصوّرِ معنی کی جگہ استعمال کرے یعنی وہ کہتا ہے کہ شاعر یا نظم کا قاری مصرعے سے شاعر یا نظم کے قاری کا رویہ مراد نہ لے۔ یعنی مصرعے کو شاعر کا حقیقت کے بارے میں مظہر نہ بنائے بلکہ اس مصرعے سے زبان کے سلسلے میں شاعر کے رویے کو سمجھنے کی کوشش کرے۔ تب ہی قاری زبان کے سلسلے میں شاعر کے رویے کو سمجھ سکتا ہے اور وہ شاعر کے (World view) کو سمجھ سکتا ہے۔ اسی صورت میں جیکب سن اور دوسرے ہئیت پرستوں کا نقطۂ نظر واضح ہو سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نظم یا ادبی تخلیق کی شعریت اسی وقت سمجھ میں آسکتی ہے جب ہم قاری کی حیثیت سے جان لیں کہ شاعر کا لسانی رویہ کیا ہے۔ مثلاً الفاظ کی تکرار یا قافیوں کا استعمال زبان کی شدت کا اظہار ہے۔

ادب بھی ہمیشہ ایک جدلیاتی عمل کا شکار رہتا ہے۔ ان معنوں میں کہ ہم ادب اسی کو کہتے ہیں جو ہمارے لیے چیزوں کو اجنبی بنا دے اور جب کسی چیز سے

ہم مانوس ہو جاتے ہیں تو اسے ترک کر دیتے ہیں اور یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ ادب کی تاریخ اسی جدلیات کا شکار رہتی ہے۔

رومن جیکب سن نے شعری زبان کا تجزیہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ شاعری میں زبان کا جمالیاتی عنصر اس کے ترسیلی عنصر پر غالب آجاتا ہے۔ شعری زبان میں لفظ خارجی حوالوں سے آزاد ہو جاتے ہیں اور لفظ معنی سے معنی پیدا کرنے کے ایک لامتناہی کھیل میں شریک ہو جاتے ہیں۔ شاعری میں معنی خیزی کا یہ عمل اپنی ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔

ہئیت پسندوں کا یہ کہنا بڑی حد تک درست ہے کہ امیج ہو یا علامت یا استعارہ اپنی جگہ خود ان کی موجودگی کافی نہیں ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ کیا ان کا تخلیقی استعمال کیا گیا ہے یعنی شعری اثر پیدا کرنے میں امیج یا علامت یا استعارے سے کیا کام لیا گیا ہے۔

ہئیت پسندوں کا یہ خیال ہے کہ شاعری لفظوں سے بنتی ہے موضوعات سے نہیں۔ شعری زبان اپنے وجود کا احساس خود دلاتی ہے۔ شعری زبان خود آگاہ اور خودشناس ہوتی ہے۔ شعری زبان اپنے موضوع یا پیغام سے بلند ہو کر اپنا اظہار خود کرتی ہے۔ شعری زبان میں لفظ، جذبہ یا خیال کی ترسیل کا ذریعہ نہیں رہتے بلکہ خود ٹھوس حقیقت بن جاتے ہیں۔ یعنی لفظ صرف نشان نہیں رہتے بلکہ خود شے کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔

"رات بہت ہوا چلی"

(رئیس فروغ کا شعری مجموعہ)

ہمارے ہم عصر شاعروں میں شاید ہی کسی نے رئیس فروغ سے بہتر غزلیں لکھی ہوں۔ رئیس فروغ کے علاوہ عزیز حامد مدنی، منیر نیازی، ظفر اقبال اور انور شعور کی غزلیں جدید عہد کی عکاسی کرتی ہیں۔ رئیس فروغ کی طرح عزیز حامد مدنی کے یہاں بھی روایت کا بڑا گہرا شعور موجود ہے، محبوب خزاں نے بھی غزل کے اچھے شعر کہے ہیں لیکن کم۔ رئیس فروغ ایک طویل عرصے تک نثری نظموں میں الجھے رہے لیکن غزلیں بھی روایت کے گہرے شعور کے ساتھ لکھی ہیں۔ کسی نے کہا ہے کہ رئیس فروغ کی شاعری احساس کی شاعری ہے اور نرمی اور نفاست سے کلام کرتی ہے۔ اسپین کا شاعر اونامونو کہتا ہے کہ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ انسان کو حیوانِ ناطق کہا جاتا ہے احساسات رکھنے والے حیوان کیوں نہیں کہا جاتا کیوں کہ جو چیز انسان کو دوسرے حیوانوں سے ممتاز کرتی ہے وہ عقل نہیں احساسات ہیں۔ علامہ شبلی نے بھی شاعری میں احساسات اور فیلنگ کو بہت اہمیت دی ہے۔ رئیس فروغ بھی بنیادی طور پر احساس کے شاعر تھے۔ مثلاً بیدل یا غالب کے یہاں عقل کی جو کار فرمائیاں نظر آتی ہیں ان کی ذرا سی جھلک بھی فروغ کے یہاں نہیں ملے گی۔ یہاں تک کہ جو فکر عزیز حامد مدنی کے یہاں نظر آتی ہے وہ فروغ کے یہاں نہیں ہے چنانچہ جو چیز فروغ کو ممتاز کرتی ہے۔ وہ احساسات اور مضامین کی ندرت ہے۔ نظیر صدیقی نے سچ کہا

"رئیس فروغ بیک وقت دو دنیاؤں کے باشندے تھے ایک نہایت قدیم اور ایک نہایت جدید کم از کم ان کی غزلوں سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ غزلوں میں ان کے جذبات و تجربات کی جڑیں ہندوستان کے ان دیہاتی اور قصباتی علاقوں میں پیوست نظر آتی ہیں جہاں ان کی زندگی کے ابتدائی حصے گزرے ہیں۔"

ایسا لگتا ہے کہ رئیس فروغ کا کلام خود ان کی زندگی کی طرف اشارے کرتا ہے۔ شعوری طور پر غزل کے ڈکشن اور اس کی بنی بنائی، سجی سجائی آرائشوں میں بھی وہ کچھ بگاڑ ضرور پیدا کر دیتے تھے۔ شاید فرسودہ ترکیبوں اور پٹے پٹائے لفظوں سے بچنے کے لیے انگریزی کے الفاظ بھی اپنی غزلوں میں لکھ دیتے تھے مثلاً ان کی غزلوں میں الوژن، شارٹ سرکٹ، چھ فیٹ، فلیٹ بیلون، افسر، سائکل، پسنجر اور بس جیسے الفاظ بھی لکھے ہوتے تھے۔ ممکن ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ وہ اپنی بات اسی طرح کہنا چاہتے تھے جس طرح وہ محسوس کرتے تھے۔ رئیس فروغ نے اپنی شاعری کی بنیاد دانش اور حکمت پر نہیں احساسات پر رکھی تھی۔ ایک نقاد نے لکھا ہے کہ دانش اور حکمت تو تہذیب کی تبدیلی کے ساتھ بدل جاتی ہے لیکن احساسات نہیں بدلتے چنانچہ اس کا خیال ہے کہ شاعری کی بنیاد دانش یا حکمت جیسی کمزور چیز پر نہیں رکھنی چاہیے بلکہ احساسات پر رکھنی چاہیے۔ رئیس فروغ کی شاعری کی بنیاد بھی دانش و حکمت پر نہیں احساسات پر ہے۔

رئیس فروغ کے شعری مجموعہ "رات بہت ہوا چلی" میں کہیں فلسفیانہ مسائل نظر نہیں آتے، فروغ صاحب کی اپنی تنہائیوں اور جنس اور محبت کے مسائل تو نظر آتے ہیں لیکن مابعد الطبیعاتی مسائل تک ان کی رسائی اگر ہوتی ہے تو صرف اپنے احساسات کے ذریعے ہیڈیگر اور رسل کے ذکر تک تو فروغ صاحب

گئے ہیں لیکن ان کا مزاج اجتماعی مسائل سے ہمیشہ دور رہنا پسند کرتا تھا وہ بنیادی طور پر فردیت پسند تھے اور فرد ہی کے مسائل میں گھرے رہتے تھے مابعد الطبیعیاتی یا فلسفیانہ مسائل تو دور کی چیز ہیں انہیں سماجی مسائل سے بھی دلچسپی نہیں تھی۔ البتہ لیڈی ڈائنا اور اس کی ساس کے مسائل سے دلچسپی تھی کیوں کہ وہ ان دونوں کو بالترتیب جدیدیت اور قدامت پسندی کی علامت سمجھتے تھے۔ جدیدیت سے فروغ صاحب کو بہت دلچسپی تھی لیکن جدیدیت کے فکری پہلو سے کم اور احساساتی پہلو سے زیادہ۔

ابسرڈٹی (Absurdity) یعنی لایعنیت سے زیادہ دلچسپی انہیں فرانس کی نسوانی تحریک (Feminist) سے نہیں خواتین سے تھی دیکھیے یہی بات طاہر تونسوی نے رئیس فروغ کے لیے کس خوبصورتی سے کہی ہے:

"رئیس فروغ کے یہاں اپنی دنیا کی ہر چیز سے پیار ہے وہ اس کی بہتری کے خواب بھی دیکھتا ہے۔ فصلوں کے پکنے، ہرے بھرے رہنے اور گاؤں کی گوریوں کے لیے چنریوں کی خواہش بھی اس کے ہاں موجود ہے۔"

سچ بات یہ ہے کہ وہ جدیدیت کے فکری پہلو سے تو پوری طرح واقف نہیں تھے ہائیڈیگر اور سارتر، کامیو، کافکا اور مرلی پونٹی اور آرٹیگا ای گیسے کا مطالعہ نہیں تھا ویسے انہوں نے ضمیر علی بدایونی اور مجھ سے سنا بہت کچھ تھا مرحوم سلیم احمد کی طرح رئیس فروغ بھی کان کے کچے تھے یعنی فلسفے کی جو باتیں ہم سے سنتے تھے ان پر یقین بھی کر لیتے تھے۔ اسی لیے لوگوں کو بھی کامل یقین تھا کہ وہ جدید شاعر تھے مثلاً حسن اکبر کمال کا بیان ہے کہ:

"رئیس فروغ جدید شاعر تھے ان بے شمار جدیدیوں سے زیادہ جدید جو جدیدیت کا دعویٰ ضرور رکھتے ہیں مگر شاید جدید حسیت سے ابتدائی واقفیت بھی نہیں رکھتے۔"

جہاں میں نے اتنے لوگوں کی رائے فروغ کے بارے میں سنائی ہے میں ایک اور رائے آپ کو سنانا چاہتا ہوں وہ رائے پروفیسر محمود واجد نے رئیس فروغ کے بارے میں دی ہے۔ اپنی تلاش میں نکلا ہوا کولمبس۔ یہ بڑا خوبصورت امیج ہے وہ اپنے آپ کو تلاش کرتے رہے۔ ہمارے استاد جو جامعہ عثمانیہ میں شعبۂ فلسفہ کے صدر تھے یہ کہا کرتے تھے کہ میرا بچہ مجھ سے پوچھتا ہے بابا یہ بتائیے میں کہاں ہوں؟

میں اس کا ہاتھ پکڑ لیتا تو مسکرا کر وہ کہتا یہ تو میرا ہاتھ ہے۔ میں کہاں ہوں؟ خلیفہ عبدالحکیم صاحب کہتے تھے کہ میں اس کا سر پکڑ کر کہتا یہ تم ہو! اس پر وہ کہتا نہیں بابا یہ میں نہیں ہوں یہ میرا سر ہے۔ غرض میں آخر کار اپنی شکست تسلیم کر لیتا۔

فروغ صاحب بھی اپنی تلاش میں محو تھے مضامین لکھتے تو کہتے یہ تو میرے مضامین ہیں میں نہیں ہوں۔ نثری نظم لکھتے تو کہتے یہ تو ہارڈنگ برج ہے میری نثری نظم۔ پھر غزلیں سنا کر کہتے یہ تو میری غزلیں ہیں میں نہیں ہوں آخر میں اپنا کوئی بہت اچھا شعر سنا کر پوچھتے تو بتاؤ یہ میں ہوں ہم کہتے ہاں یہ آپ ہیں کیوں کہ یہ آپ کا شعر ہے ہم ہنس کر کہتے فروغ صاحب اس شعر میں تو خیال ہے جذبہ ہے فکر ہے، بحر ہے، ردیف ہے، قافیہ ہے آپ کہاں ہیں؟ ہنس کر کہتے میاں یہ نقادوں سے پوچھو ہم کہاں ہیں؟

فروغ صاحب کی شاعری کی پہچان ان کی غنائیت میں ڈوبے ہوئے دکھ درد اور موسیقیت میں رواں دواں داخلیت اور جدیدیت اور ان سب سے بڑھ کر معصومیت ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو بہت کم فرسودہ لفظوں سے گنہگار کیا ہے۔ جب نئے شاعر ن۔ م۔ راشد، میراجی اور فیض احمد فیض کی قیادت میں روایتی شاعری کی ڈمی ہندوستان اور پاکستان میں سڑکوں پر جلا رہے تھے اور نقاد حضرات اس جلتی ہوئی ڈمی کو دیکھ کر تالیاں بجا رہے تھے اس وقت افتخار جالب،

انیس ناگی اور رئیس فروغ اپنی داخلیت اور روایت کی ہمسائگی میں گم تھے دور دور تک ایسی شاعری ہماری روح میں رچی ہوئی نظر نہیں آتی تھی جس سے ہم روحِ عصر کے علاوہ اپنے آپ کو پہچان سکیں۔ فیض صاحب کے بعد آنے والے بہت سے شاعر اپنی خارجی اور داخلی کیفیتوں کے ریکارڈ کیپر بن کر رہ گئے تھے۔ راشد کی نظم ایران میں اجنبی پر یاد آیا کہ ایک زمانے میں فروغ صاحب کسی فلم کو انگریزی سے اردو میں تبدیل کرنے کے سلسلے میں ایران گئے تھے۔ وہیں ان کی ملاقات خانم جان سے ہوئی تھی، خانم جان خود فروغ صاحب کی شاعری کا ایک کردار تھا۔ عورت کا بدن ناچے تو کرن وہ بیچاری خانم جان آج کی شاعری کی طرح فروغ کی شاعری کا شعلہ اپنے رنگ اور ٹمپریچر دوسروں کی شاعری کے شعلے سے مختلف تھا۔

آپ نے سنا ہوگا کسی زمانے میں کبوتر شاعری کی روایت کے مطابق عشق کے ایروگرام لاتے لے جاتے تھے۔ ہم نے اپنی روایت میں انہی کبوتروں کو حرم سے اُتر کر خواجہ آتش کے کاندھوں پر بیٹھتے دیکھا تھا۔ یہی کبوتر، ان کی چھتریاں، ان کی ٹکڑیاں، ان کے پاؤں میں بجتے ہوئے گھونگھرو ناصر کاظمی کی ہابی بن گئے تھے۔

پکاسو کے اسٹوڈیو کے لیے فاختہ اور ناصر کاظمی کے گھر کے لیے کبوتر اس محبت اور معصومیت کا سمبل تھے جسے حیوانی انسان کبھی زخمی نہیں کر سکا۔ آتش سے ناصر کاظمی تک سب کے یہاں زندگی کا جبر اس کبوتر پر جھپٹنا چاہتا ہے لیکن اب تک جھپٹ نہیں سکا۔ ناصر کاظمی اور ان کے بعد نئے عہد کے استعاروں اور امیجز کی دنیا میں ہماری شاعری نے جو نئی فضا پیدا کی ہے اس کی ایک جھلک رئیس فروغ کی شاعری میں بھی موجود ہے۔

امریکہ کے ایک مشہور ناول نگار فاکنر (Faulkner) کا خیال تھا کہ مرد اپنی ماؤں، بہنوں اور بیویوں کے ہاتھ میں ہوتے ہیں۔ اسی طرح خود شاعر بھی

اپنے قاری کے ہاتھ میں ہوتا ہے وہ قاری جو اس کا دوست بھی ہو سکتا ہے، نقاد بھی اور قاری بھی فروغ کی نظم "خانم جان" سے مجھے فاکنر کے ناول کا وہ منظر یاد آتا ہے جس میں مس برڈن ایک ویران مکان کے پائیں باغ میں برہنہ مردوں کے ساتھ Hide and Seek کا گیم کھیلتی ہے۔ اس کھیل کے دوران ایک جگہ جھکی ہوئی ہے تاکہ کوئی پکڑے اور اس پر قبضہ کر لے ایسا لگتا ہے کہ رئیس فروغ نے اپنی نظم "خانم جان" میں اس مس برڈن کو پکڑ لیا ہے۔ اس پر قبضہ کر لیا ہے۔ میراجی نے کہا تھا۔

چار ہاں چار فقط چار قدم
فاصلہ مجھ سے ترے جسم کا ہے

فروغ نے کہا ہے:

میں نے اسے
ازراہِ کرم
دفن کیا
بستر کی گہرائی میں

فروغ کی شاعری میں فنکار اور عورت کے درمیان فاصلہ بہت کم ہے۔ فروغ کے کلام میں ان کی تنہائی کے علاوہ جو چیز ہر جگہ جھلکتی ہے وہ یہ ہے کہ فروغ کو ہر پردے کے پیچھے عورت کا جسم نظر آتا ہے۔ میراجی کے بعد فروغ کی شاعری میں عورت اس قدر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہمارے ہم عصروں میں جنسی شعور یا لاشعور اتنا حکمراں کہیں نظر نہیں آتا سلیم احمد کے یہاں بھی نہیں فاکنر کے یہاں بھی دو قسم کی عورتیں ہیں ایک وہ جن سے جنسی تسکین حاصل کر لی گئی ہے دوسری وہ جن میں مردوں کا آئیڈیل بننے کی تمام خصوصیات موجود ہیں مگر ہاتھ نہیں آتیں۔ رئیس فروغ کی شاعری میں غنائیت ہے لیکن یہ غنائیت، جدید عہد کے مزاج کو بھی اپنے اندر جذب کرنا چاہتی ہے جیسے پانی اور

ہوا کے تصادم میں کنول لرزتا رہتا ہے۔

رئیس فروغ نے غزلیں بھی لکھی ہیں، نثری نظمیں، بچوں کے لیے نظمیں بھی انگریزی نظموں کے ترجمے بھی کیے ہیں، مضامین بھی اور نثری نظموں پر مضامین بھی۔ ان کی کچھ روایتی غزلیں ایسی بھی ہیں جو خود انھوں نے رَد کر دی ہیں۔

اب میں تھوڑی دیر کے لیے فروغ صاحب کے مضامین کی طرف آنا چاہتا ہوں۔ کچھ مضامین انھوں نے طبعزاد لکھے اور کچھ ترجمہ کیے تھے جو مضامین طبعزاد لکھے تھے ان میں "پروز پوئم کا سفر نمبر ایک" اور پروز پوئم کا سفر نمبر تین" چھپ چکے ہیں۔ "پروز پوئم کا سفر نمبر دو" بھی چھپ چکا ہوگا لیکن کم سے کم مجھے معلوم نہیں ہے کہ یہ مضمون کہاں چھپا تھا۔ میرے سامنے پروز پوئم والے مضامین رکھے ہیں۔ ان دونوں مضامین کی حیثیت تاریخی دستاویز کی ہے کیوں کہ یہ مضامین اس زمانے میں لکھے گئے جب ہم نے یعنی قمر جمیل، رئیس فروغ، محمود کنور وغیرہ نے پاکستان میں نثری نظم کی تحریک کی بنیاد رکھی تھی اور بعد میں جس تحریک میں ثروت حسین، انور سن رائے، عذرا عباس، فاطمہ حسن، عبدالرشید اور شوکت عابد وغیرہ شریک ہو گئے تھے اب اس تحریک کا حال رئیس فروغ صاحب کی زبانی سنیے:

"وہ ایک کیفے کی ایکسٹینشن تھی زیرِ تعمیر۔
دیواریں ادھوری، دروازے ہونے نہ ہونے کے درمیان۔
اس نئی میز پر کافی کا آرڈر دینے والے ہم پہلے لوگ تھے۔
قمر جمیل، ضمیر علی اور میں۔ ضمیر علی خواب سنار ہے تھے۔
آندھی، پہاڑی اور بزرگ۔ پھر وہاں ایک شخص آیا۔ دراز
قامت اور غیر معمولی۔ اس نے پوچھا تم کون سا سگریٹ پیتے
ہو؟ وہی جو تمہارا برانڈ ہے۔ تخت طاؤس پر بیٹھو گے، چلو

تختِ طاؤس پر بٹھادوں۔ پھر کیا ڈائیلاگ ہوئے میں آپ کو سنا سکتا ہوں مگر سناؤں گا نہیں میں آپ کو یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ان دنوں ہمیں اپنی شاعری احمقانہ لگتی تھی۔

خواب نما کے بعد جو خواب قمر جمیل کی آنکھوں میں آباد ہوئے تھے وہ اجنبی تھے، عجیب تھے اور دہشت ناک تھے۔ میرے ذہن میں فارم اور موضوع باکسنگ کر رہے تھے۔ ضمیر علی "زندہ خداؤں کے سرد کناروں پر" بول رہے تھے۔

تاریخ کے انقلاب سے زمین کا چہرا نہیں بلکہ انسان کا چہرا بدلتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تاریخ کا خارجی سفر انسان کے اندرونی سفر کے تابع ہے۔ تاریخ کی ہر کروٹ انسان کے تصوّرِ انسانی کی کروٹ ہے اور کسی عہد کے تصوّرِ انسان کو آخری حیثیت نہیں دی جاسکتی۔

ہم نے اب تک جو کچھ لکھا ہے اسے ہم عصروں کے سامنے ڈال دیا۔ بور کر دینے والی تکرار، نئے کے عنوان سے سطحی اور جدید کی ہیڈنگ سے مہمل شاعری آرہی تھی جس کا کوئی Impact لڑکیوں پر بھی نہیں ہوتا تھا۔ شاعری کے مجموعے چھپتے ہی فٹ پاتھ پر آجاتے تھے۔ شاعر چمکتے تھے مگر زیرو واٹ کے بلب کی طرح بیڈ روم کے اندھیروں میں فیوز ہوجاتے تھے۔

یہ کیا ہو رہا ہے کیوں ہو رہا ہے۔ ہمارے سفر کی سمت کیا ہے۔ ہم کہاں جا رہے ہیں اور ان سوالوں کے درمیان ہم نے دیکھا کہ ایک آسمانی رنگ کی کار ہے جو ہمیں

براڈ کاسٹنگ ہاؤس سے عزیز آباد لیے جا رہی ہے۔

قمر جمیل نے کہا ہماری مثال ایسے شخص کی ہے جو روایتی شاعری کے سمندر میں غوطے کھا رہا ہے۔ اسے پانی سے نکال کر جدید شاعری کے کنارے لٹا دو اور اس کے پیٹ کو دباؤ۔ پھر اچھی نثر پڑھاؤ۔ مثلاً نطشے اور پروست کی نثر۔ اس سے پہلے ہم اچھا شعر نہیں لکھ سکتے۔ اگر ہم یہ دو باتیں نہ کر سکے تو قیامت کے دن ہم پر میر اور غالب سوار ہو کے پل صراط سے گزریں گے۔ مگر پل صراط ایک نہ تھا بلیڈ سے باریک اور ریزر سے تیز راستے ہر طرف بکھرے ہوئے تھے ایوب خان، آئن اسٹائن، راکٹ، شہناز گل، ہیگل، اپالو، تاشقند، فرائڈ، مارکس، ویت نام، عائلی قوانین، آمریت۔ ضمیر علی بولے ماورائے وجودیت ہم نے کہا وہ کیا جواب دیا انسانی داخلیت کو ہم ماورائے وجود سمجھتے ہیں اور وجود کو ہم داخلیت کے علاوہ یعنی داخلیت کی نفی سمجھتے ہیں۔ ایشیاء کی بنیادی فکر اور یورپ کے ماڈرن آؤٹ لک میں ہم سمبندھ کرانے کی سوچتے۔ کبھی یونان اور عرب کے سِن تھیسس کا خیال آتا کبھی کنفیوشس، گوتم اور زرتشت کی دانش میں موڈرنٹی تلاش کرتے کبھی مرزا صاحبان، ہیر رانجھا، سسی پنّوں، خوشحال خان خٹک، خواجہ فرید، عبداللطیف بھٹائی، بلھے شاہ، آسی غازی پوری، شاہ لطیف اللہ، داتا صاحب، بابا فرید اور اچانک خوشبوئیں ہمیں گھیر لیتیں۔ ہم سگریٹ بجھا دیتے۔ خوشبو کے نقطے، خطوط، دائرے، مستطیل ہمارے ساتھ چل رہے ہوتے۔ ہم سوچنے

لگے وہ سب آ گئے ہیں اور کوئی پیغام دینا چاہتے ہیں۔ کوئی
ہدایت کوئی روشنی وہ پیغام کیا ہے۔ وہ ہدایت وہ روشنی کیا
ہے۔ کاش ہم سمجھ سکتے!

قمر جمیل کا لیکچر جاری ہے۔ موسیقی کا گھوڑا جس پر
اردو شاعری سوار تھی آج ایسی انرجی میں تبدیل ہو رہا ہے
جو ایک نئے آہنگ میں ظاہر ہوگی۔ یہ نیا آہنگ ابھی
مستقبل کے بطن میں ہے۔ نرم و نازک غزل کی پالکی
میں آپ کب تک بیٹھے رہیں گے۔ پالکی میں تو حبش
خان کے پھاٹک سے بلی ماراں ہی تک سفر ہو سکتا ہے۔
آپ کی غزل کی پالکی تو آپ ہی کے گھر کے چاروں طرف
چکر لگا رہی ہے۔ بے چارے قاری کے گھر کب اُترے
گی۔"

غزل کا ذکر آ گیا ہے تو میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نثری نظم کی وکالت سے علیحدہ ہو کر دیکھیں تو یہ محسوس ہوگا کہ رئیس فروغ کو جیسی کامیابی نثری نظم میں حاصل ہوئی اس سے بہت زیادہ کامیابی غزلوں میں ہوئی۔ نظم کا یہ ابتدائی زمانہ تھا اگر وہ کوئی اچھی نثری نظم لکھ سکے تو اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں ہے۔ کسی زمانے میں ان کی نثری نظم "ہارڈنگ برج" کا ذکر لوگ کرتے تھے لیکن آہستہ آہستہ یہ ذکر کم ہوتا چلا گیا اور غزل کی پسندیدگی بڑھتی چلی گئی۔ نثری نظموں کے علاوہ انھوں نے بچوں کی نظمیں بھی لکھیں ان کی بچوں والی نظموں کا شعری مجموعہ "ہم سورج چاند ستارے" شائع ہو چکا ہے۔ ان نظموں میں بھی وہی غنائیت اور وہی موسیقیت موجود ہے جو غزلوں میں ہے۔ ان کی غزلیں دراصل ان کے شعری Talant کا سب سے سچا اظہار ہیں۔

ہمارے عہد کا تہذیبی انتشار اور ہم لوگ

تہذیبی انتشار سے مراد یہ ہے کہ ہمارے ملک کے ہر صوبے کا آدمی صرف اپنے صوبے ہی کو اہمیت دیتا ہے مطلب یہ ہے کہ سندھ کے رہنے والے سندھی کلچر اور سندھی زبان کو اہمیت دیتے ہیں انھیں اجرک جتنی عزیز ہے کوئی اور لباس اتنا عزیز نہیں۔ بلوچیوں کو بلوچی لباس اور بلوچی زبان بے حد عزیز ہے۔ یہی حال سرحد کے پٹھانوں کا ہے کہ انھیں پٹھانوں کا طرز بود و باش اور پشتو زبان بے حد عزیز ہے۔ علاقائی کلچر ایک ایسا گرداب ہے جس سے نکلنا پنجابیوں، پٹھانوں سندھیوں اور بلوچیوں کے لیے آسان نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہم نے اپنے قومی کلچر سے زیادہ مقامی کلچر پر زور دینا کیوں شروع کر دیا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے یہ طے کیجیے کہ کلچر اور تہذیب میں کیا فرق ہے۔ اس کے بارے میں ہر سنجیدہ آدمی نے اظہارِ خیال ضرور کیا ہے۔ ان تمام سنجیدہ آدمیوں کو چھوڑ کر اپنے ملک کے ایک مشہور دانشور کے خیالات سے اپنی گفتگو کا آغاز کروں گا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی مشہور کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں کلچر اور تہذیب کے فرق پر وضاحت سے روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

"کلچر زمین سے وابستہ ہونے کے باوجود ذہن کی برانگیختگی اور شخصیت کے بے محابا اظہار کی ایک صورت ہے اس لیے

کلچر دراصل ایک تخلیقی ابال ہے لیکن جب یہ تخلیقی "ابال" معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر چکنے کے بعد قدرتی طور پر رقیق ہو جاتا ہے تو تہذیب کہلاتا ہے۔ کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقاء کی دو سطحیں ہیں ایک تخلیقی سطح اور دوسری تقلیدی کلچر کی سطح۔"

آگے چل کر ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

"پہاڑی ندیوں کا عمل کلچر کا عمل ہے۔ دریا کی کشادگی اور وسعت تہذیب کی صورت ہے۔ ندیوں میں ایک بغاوت، شور، انفرادیت اور گونج ہوتی ہے جب کہ دریا پُرسکون کشادہ اور سست رو ہوتا ہے۔ کلچر اپنے آغاز میں ندیوں کی سی شدّت اور گونج کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن جب دریا کی صورت اختیار کرتا ہے تو وسیع تر زمین میں پھیل کر مائل بہ سکون ہو جاتا اور اس میں جذب ہونے لگتا ہے۔"

تہذیبی انتشار کی صورتِ حال کا صحیح نقشہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی تصنیف "پاکستانی کلچر" میں کھینچا ہے۔

"اس وقت ہمارے ملک کا سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ مختلف صوبوں کے درمیان تہذیبی اشتراک کا مسئلہ ہے۔"

آگے چل کر ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں۔

"خیال ہر زندہ کلچر میں ایندھن کی حیثیت رکھتا ہے۔ جب تک کلچر کی آگ میں خیال کا ایندھن مسلسل مہیا کیا جاتا رہتا ہے کلچر زندہ اور متحرک قوّت کی حیثیت سے معاشرے میں تخلیق کی آگ روشن رکھتا ہے اور جب

خیال کا ایندھن مہیا ہونا بند ہو جاتا ہے یہ آگ سرد پڑنے لگتی ہے۔"

"پاکستانی کلچر" پر ڈاکٹر جمیل جالبی نے جتنی وقیع اور ہمہ گیر کتاب لکھی ہے اس کی مثال اردو میں شاید ہی کہیں مل سکے اردو کلچر کے زوال کا سبب بھی یورپ کے کلچر کا زوال ہے جہاں جہاں مغربی تہذیب آئی ہے ان سارے علاقوں کی تہذیب آج زوال سے دوچار ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ سارا مغربی کلچر گرداب میں پھنس گیا ہے۔

اس گرداب کا سبب عالمی تناظر World Views کی کثرت ہے۔ یہ پریشان کُن صورتِ حال نئی نئی ایجادات کے باعث شروع ہوئی۔ فرانسیسی نقاد رولاں بارت کا خیال ہے کہ انتشار کی یہ صورتِ حال ۱۸۵۰ء کے قریب شروع ہوئی ہے اور آج تک جاری ہے۔ رولاں بارت کے خیال میں ادب بھی صرف زبان کا مسئلہ بن کر رہ گیا ہے۔ روشن خیال مفکروں کو سائنس سے بڑی توقعات تھیں کہ سائنس ہمارے سارے مسائل کو حل کر دے گی مثلاً احتیاجات سے ہمیں نجات مل جائے گی۔ اسی کے ساتھ ساتھ دریاؤں پر جو بند باندھے جارہے ہیں ان سے بڑھتی ہوئی آبادی کے لیے اناج کا مسئلہ حل ہو جائے گا مگر ہوا کچھ نہیں سائنس کی ترقی کی رفتار زیادہ سے زیادہ تیز ہو گئی اور جاپان پر جو ایٹمک بم گرائے گئے ان سے دنیا سائنس کی ترقی سے بھی مایوس ہو گئی۔ سائنس کی ترقی کے ساتھ ساتھ دنیا نے استالینن، ہٹلر اور مسولینی کی وحشت خیز تقریریں بھی سن لیں اور اخباروں میں ان کے چہرے بھی دیکھ لیے۔ نطشے کا یہ خیال درست نکلا کہ جدید زندگی پر سائنس اور علم کا غلبہ ضرور ہوا ہے لیکن اس علم کی سطح کے نیچے وحشی اور بے رحم قوتوں کا جوش و خروش بھی ہے جس کے سامنے تہذیب، معقولیت اور آفاقیت کے کوئی معنی نہیں رہ گئے۔ اس صورتِ حال کا ادبی آرکی ٹائپ گوئٹے کا فاؤسٹ تھا جو روایتی دنیا کو ختم کر کے ایک نئی دنیا کی

تعمیر میں دلچسپی رکھتا تھا۔

انسان کو امید تھی انسان مذہب سے آزاد ہو کر ایک عالمی برادری قائم کر لے گا اور عقلیت پسندی انسان کے سارے مسائل حل کر دے گی لیکن میکس ویبر (Max Weber) کا خیال تھا کہ انسان کو جس عقلیت پر اس قدر بھروسہ ہے وہ صرف چند مقاصد تک محدود ہو کر رہ جائے گی اور انسان آفاقی آزادی کا خواب دیکھتا ہی رہ جائے گا۔

جدیدیت کی بنیاد تبدیلی پر تو ہے ہی لیکن ۱۹۷۲ء سے ایک ایسا رویّہ سامنے آرہا ہے جو خود جدیدیت کے خلاف ہے اپنے کلچر کے اس عہد کو یورپ اور امریکہ نے مابعدِ جدید یعنی پوسٹ ماڈرن کلچر قرار دیا ہے دوسرے لفظوں میں جدیدیت کے بطن ہی سے ایک ایسا رویّہ پیدا ہو رہا ہے جو جدیدیت کو ختم کر رہا ہے۔ مغرب کے مشہور ماہرِ عمرانیات سوروکن نے اپنی کتاب میں لکھا ہے۔

> "مغربی معاشرہ اور اس کے کلچر کی زندگی اور تنظیم کا ہر اہم حصّہ ایک غیر معمولی بحران میں مبتلا ہے۔ اس کا جسم اور اس کی روح بیمار ہے اور اس کے جسم کا شاید کوئی حصّہ ایسا ہو جس پر زخم نہ ہوں اور اس کے اعصاب کا شاید ہی کوئی حصّہ ایسا ہو جو صحت مند ہو۔"

آگے چل کر سوروکن لکھتا ہے

> "ہم چھ سو سال سے ایک طویل حسی (Sensate) کلچر میں زندہ رہے ہیں اور اب اس کلچر کے آخری حصّے میں زندہ ہیں۔ پچھلے پانچ سو سال کا فلسفہ افلاطون، ارسطو اور سینیٹ آگسٹائن کے فلسفوں کی شرح سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا عمارت سازی کا فن بھی صرف قدیم عمارت سازی کے فن کی نقل کرتا رہا ہے کوئی نیا اسلوب تلاش

نہیں کر سکتا ہے۔"

حسی کلچر کے کارنامے مصوری، موسیقی، ادب اور ڈراموں میں کسی قدر قابلِ توجہ ضرور ہیں لیکن یہ کارنامے یونان اور یورپ کے آرٹ کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے لیکن اسی حسی کلچر کے زمانے میں سائنس اور ٹیکنالوجی نے بے پناہ ترقی کی تھی۔ اشپنگلر نے کہا ہے کہ مغربی تہذیب اپنے آخری دور میں داخل ہو گئی ہے اور جہاں تک ہمارے قومی کلچر کا تجزیہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے کیا ہے وہ ہماری بیداری کے لیے بہت اہم ہے۔

عزیز حامد مدنی کی شاعری

جب میں ۱۹۵۴ء میں ریڈیو پاکستان لاہور سے تبادلہ ہو کر ریڈیو پاکستان کراچی پہنچا تو مجھے ریڈیو پاکستان کراچی میں عزیز حامد مدنی جیسے شاعر کو دیکھ کر بڑی حیرت ہوئی۔ مدنی صاحب ہی کے کمرے میں میں نے صادقین اور سلیم احمد کو پہلی بار دیکھا۔ صادقین کی طرح مدنی صاحب بھی ساری زندگی بیچلر رہے صادقین کو جتنا گہرا لگاؤ مصوّری سے تھا اتنا ہی گہرا لگاؤ مدنی صاحب کو شاعری سے تھا۔ مدنی صاحب بیچلر تھے اور ان کی بھی ساری زندگی شاعری سے Devotion میں اسی طرح گزر گئی جیسے صادقین کی مصوّری سے Devotion میں۔ صادقین کو بھی میں نے پہلی بار مدنی صاحب کے کمرے میں بیٹھے ہوئے دیکھا تھا۔

ایک زمانہ تھا جب مدنی صاحب کی "چشمِ نگراں" چھپ چکی تھی اور ان کے دوستوں کے درمیان "دشتِ امکاں" کا انتظار ہو رہا تھا۔

"دشتِ امکاں" کا دیباچہ کیا ہے شاعرانہ نثر کا ایک خوبصورت نمونہ ہے مدنی صاحب نے اس دیباچہ میں اپنے عہد کے شاعرانہ اور سائنسی مزاج کو خوبصورت امیجز کے روپ میں پیش کیا ہے اس دیباچہ میں ایک سائنسی کیفیت ہر طرف شاعرانہ روپ میں نظر آتی ہے۔ ریاض فرشوری کو یہ دیباچہ اس قدر پسند تھا کہ اس کے خوبصورت اسلوب اور معانی کی تازہ رو کو وہ خود شاعری ہی کی روشنی سمجھتے تھے۔ مدنی صاحب نے اس دیباچہ میں نئے عہد کی روشنی کا

استقبال بھی کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہیروشیما کے ویرانہ کا منظر بھی دکھائی دیتا ہے اور مدنی صاحب کے قاری کو ایٹمی ری ایکٹر کی آواز بھی سنائی دینے لگتی ہے۔ مدنی صاحب نے "دشتِ امکاں" کے اس سوال کو ہمارے سامنے پیش کیا ہے کہ آخر ہمارے عہد کی معنویت کیا ہے ان کی شاعری میں تاریخ کے گرداب سے بلند ہوتی ہوئی آواز سنائی دیتی ہے۔ "چشمِ نگراں" اور "دشتِ امکاں" کے بعد ان کا ایک شعری مجموعہ "نخل گماں" شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ایسی نظمیں جو انہوں نے فرنچ اور یورپین اور امریکی نظموں کے ترجموں پر مشتمل ہیں ابھی شائع نہیں کی تھیں کہ وہ اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ بہرحال "دشتِ امکاں" کا دیباچہ دانشِ حاضر کے سواد میں ہمیشہ قاری کے لیے حیرت انگیز رہے گا۔ اس دیباچہ میں احساس کی گہرائی اور فکر کی شدت کے علاوہ امیجز کا تنوع اور اُن کی شدّت بھی قاری کو ہمیشہ حیرت زدہ کرتی رہے گی۔

مدنی صاحب کہتے ہیں۔

"بات یہ ہے کہ اس صدی کے ادب کو ایک نہایت آسیب زدہ سائبان رات بسر کرنے کو ملا ہے۔ اس سائبان کے نیچے سائنس بھی ہے، ٹیکنالوجی بھی ہے، دنیا کی آفتیں بھی ہیں، دلوں کے درد بھی ہیں۔ تاریخ و تغیّر کے اس عظیم سواد سے گھر کی طرف لوٹیے بھی تو معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے جدید ادب کی روح بہت آشفتہ حال ہے، مجروح پرندے کی سی آواز آتی ہے جو دھوئیں میں گھر گیا ہے۔"

اس دیباچے میں فکر کی گہرائی اور احساس کی شدّت تو موجود ہے اس کے علاوہ جو تشبیہیں، استعارے اور امیج ہیں وہ اپنی جدت اور ندرت میں بے مثال ہیں۔ عصرِ حاضر کے شعور کی رو اپنی تمام ندرت اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے۔ مدنی صاحب بیسویں صدی میں نئی آگہی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ادب

زندگی کے اضطراب کا مظہر ہوتا ہے۔ ادب زندگی کے سارے کرب اور بے چینی کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے وہ اس عصرِ جدید کی ندی میں چھپی ہوئی شارک کے تیز غصے کی رو کو دیکھ لیتے ہیں۔ وہ اس سیاہ و سفید ڈور کو دیکھتے رہتے ہیں جنھیں حرفوں کی اوٹ میں خوئے نفس الٹتی پلٹتی رہتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ادب کی یہ خوئے سینہ شگافی بہت پرانی ہے، دیکھیے ادب کی خوئے سینہ شگافی کتنا خوبصورت Phrase ہے۔ انھیں انسانیت کی فضا ایک اندرونی پیکار میں مبتلا نظر آتی ہے۔ مدنی صاحب زندگی کو ایک مسلسل حرکت اور ارتقاء سمجھتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ ہمیں یہ ضرور سوچنا چاہیے کہ انسان کن راستوں سے گزر رہا ہے اور اس کی آخری منزل کیا ہے؟

وہ کہتے ہیں ادب سطحی نہیں ہوتا، یہ روزنامچہ نہیں ہے آدمی کی حکایت خونچکاں ہے۔ دیکھیے ادب کو وہ سیدھی سادی داستان نہیں سمجھتے اسے وہ آدمی کی حکایتِ خونچکاں کہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ آج ہماری زندگی پر معاشیات اور سیاسیات کا دباؤ بہت بڑھ گیا ہے۔ وہ ارتقاء کا ذکر بار بار کرتے ہیں ان کے لیے زندگی ہزاروں دروازوں کی ایک بھول بھلیاں جس میں صرف ارتقاء ہی راستہ دکھاتا ہے ان کی زبان پر راڈار، راکٹ اور کوبالٹ ریز کا ذکر رہتا ہے، ان کی نگاہ اساطیر سے لے کر جدید عہد کی سائنس لیبارٹری تک چکر لگاتی رہتی ہے لیکن ان سب کا ذکر انھوں نے بڑے شاعرانہ انداز میں کیا ہے وہ کہتے ہیں۔

"آج راکٹ ہے جو چاند کے سینے پر داغ تلاش کر رہا ہے آج کوبالٹ ریز ہیں جو سرطان کی ناگ پھنی کو بیماریوں کے جنگل سے مٹا رہی ہیں۔ قاعدہ یہی ہے کہ جب سیاسی طاقتیں اپنا لوہا منوا لیتی ہیں تو انھی کا سکّہ اور انھی کی مہر سند سمجھی جاتی ہے ویسے جدید فکر میں مشرقی کاموں کی کتنی ہی ساختیں جا کر ملی ہیں۔

انھوں نے اپنے اسی دیباچے میں ایک سیاہ ڈور کا ذکر کیا ہے (وہ اسے جادو کے عہد سے تعبیر کرتے ہیں) اس سیاہ ڈور پر ایک اور گرہ لگا کر سرخ ڈور شروع ہوتی ہے (یہ سرخ ڈور مذہب کی ہے) مدنی صاحب کہتے ہیں زندگی کی ساری فضا پر اب بھی کہیں سرخ و سیاہ ڈور کا جال نظر آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

"جہاں یہ دونوں رنگ ختم ہوتے ہیں وہیں سے ایک نہایت نرم و نازک دودھیائی دوشیزہ دھاگا آگہی و ادراک کی علامت بن کر آگے چلتا ہے۔ یہ دور اسی دودھیائی دوشیزہ سفید تار کے جال کا دور ہے۔"

مدنی صاحب کی تحریروں یا خطبۂ صدارت سے جو تلازمات پیدا ہوتے ہیں وہ صرف اُجلے اُجلے کبوتروں تک محدود نہیں رہتے ان کے یہاں علامتیں کبھی سیاہ، سفید اور سرخ رنگوں میں اور کبھی شیدی کے ڈھول کی آواز میں سنائی دیتی ہیں۔ میرے خیال میں انتظار صاحب کے یہاں یہ کبوتر یعنی یہ اُجلے اُجلے کبوتر ناصر کاظمی کی چھتری سے اُڑ کر آجاتے ہیں اور انتظار صاحب انھیں بھی ناصر کاظمی کی وجہ سے اپنا دوست سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔

اس دیباچے میں مدنی صاحب نے ایٹم کی کرشمہ سازیوں سے لے کر آئن اسٹائن کی مساوات اور ہیروشیما کی تباہی تک سب کا ذکر بڑی شدّت سے کیا ہے فکر کے تمام اہم گوشوں کو Touch کیا ہے۔ جوہری ذرّات کی قوّت سے لے کر سیاسی تصورات کے بنیادی اصولوں تک سب کچھ اس میں ملے گا ان کا خیال ہے کہ شعری وجدان میں اتنی سکت ضرور ہونی چاہیے کہ وہ اپنے عہد کی اہم ترین حقیقتوں کو اپنے اندر سمیٹ سکے۔

پھر انھوں نے اپنے عہد کے شعری محاورے پر بھی بڑی خوبصورت باتیں کی ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ صدی فزکس اور کیمسٹری کی دریافتوں میں غذائی مسائل اور آبادی کے مسئلوں کے سلسلے میں دوسری تمام صدیوں سے

مختلف ہے نئی شاعری کی علامتیں بھی بالکل نئی ہیں۔

"دشتِ امکاں" میں جو شاعری ہے اس کا تعلق دو پیرایوں سے ہے۔ ایک نظم کا پیرایہ اور ایک غزل کا انداز، ان دونوں میں اختلاف ہے لیکن ان دونوں میں تراکیب اور اسالیب کے اختلاف کے باوجود ایک ہی روح نظر آتی ہے ایک ہی شراب ہے جو ان دو مختلف پیالوں میں مختلف انداز سے چھلک رہی ہے۔ آئیے سب سے پہلے ان کی ایک ابتدائی نظم دیکھیں "پچھلے پہر کا چاند" اس نظم کا پہلا ہی شعر ہندوستان گیر شہرت رکھتا ہے۔

بیضوی ماہتاب سوئے اُفق

ایک یرقاں زدہ مریض کی آنکھ

پہلے ہی شعر کی تشبیہ کی ندرت دیدنی ہے۔ زرد چاند یوں لگتا ہے جیسے کسی یرقاں زدہ مریض کی آنکھ ہے، رات کے امیجز کا نقشہ کھینچتے کھینچتے شاعر کہتا ہے

نیند نے ڈال دی ہے اپنی کمند

سو گیا ایک ریچھ کے مانند

اوڑھ کر برف کا مہیب غلاف

ران شانے کھلے ہوئے موباف

اک خلش رہ گئی ہے زیرِ ناف

اس نظم میں پہلے شعر کے بعد جن مصرعوں میں سب سے زیادہ شدّتِ احساس ہے وہ آپ نے ابھی سن لیے۔

(پچھلے پہر کا چاند)

دوسری نظم "انتظار" میں دوسرا بند سب سے زیادہ تاثر پیدا کرتا ہے۔ دراصل یہی بند اس نظم کا حاصل ہے۔

اوس کھڑکی کے خنک شیشے پر
برص کے داغ کی صورت تارے
طنز اک رات کے آئینے پر

(انتظار)

تاروں کو برص کا داغ کہا ہے۔ یہ تشبیہ بھی اپنی جگہ بے مثال ہے۔ اس میں شاعر نے اپنی بے خوابی کی کیفیت اور نیند سے بوجھل پلکوں کا ذکر کیا ہے اور وقت کے نہ کٹنے کا احساس بھی بیان کر دیا ہے۔

"صلیبوں کی اوٹ میں"

یہ نظم اپنے در و بست اور Pattern سے اجنبی لگتی ہے۔ اس میں احساس کی شدت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ مثلاً چٹانوں پہ تیز گندھک کی رینگتی بو کا ذکر اردو شاعری میں بہت نیا ہے، بعض تراکیب بہت تخلیقی ہیں مثلاً مؤرخوں کا گراف اور سگِ خاص کا گلوبند۔ کھیتوں کے سلسلے میں شاعر کہتا ہے ہزار خنزیر راہ میں ہیں۔ چراغ کشتہ زمین کے پُرشگاف سینوں میں جل اُٹھے ہیں اور پھر نرم جاں روشنی کی موجیں۔

"ایک رم خوردہ دریا"

وقت کی تیز رفتاری مدنی صاحب کا پسندیدہ موضوع ہے چنانچہ ان کی نظموں میں تازہ دم ساعت کی سوئیوں کا ذکر ہوتا ہے۔ گھڑی کی سوئیاں رم خوردہ دریا کی موجیں لگتی ہیں۔ پھر آنکھوں میں جنسی محرومی سے شاعر کو ہونٹوں میں دھڑکتے ہوئے گرم بوسوں کی فصل نظر آتی ہے۔ نوخیز فصل کہہ کر شاعر نے اپنی بے چینی کا اور شدت سے اظہار کیا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ تیز چلنے والے ٹینکوں کی گھڑگھڑاہٹ اور سیاہ خندقیں نظر، کیمیاگر کے آلات، نلکیوں کے سبک بطن میں محو ترکیب اجسام۔

"چوہا"

مدنی صاحب کی یہ نظم مغربی ادب سے ان کے گہرے تعلق کو ظاہر کرتی ہے۔ مغربی ادب میں چوہے کو ادبی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ چوہا تلاشِ معاش کا Symbol ہے کیوں کہ چوہے کو ہر لمحہ ریزہ ہائے نان کی تلاش رہتی ہے۔ جدید عہد کے انسان کے دو سب سے زیادہ اہم مسئلے جنس (Sex) اور تلاشِ معاش ہے۔ مدنی صاحب کی شاعری میں جدید عہد میں ان دونوں مسئلوں کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

آخری بند میں شاعر نے ابہام کے بغیر صاف صاف کہا ہے۔

تجھ سے وابستہ بلوں کی تیرگی
تیرگی میں اک گراں جنسِ دوام
جانکنی کی گود میں سمٹا ہوا
نکبت و افلاس کا جغرافیہ
ایک خود رو یاس میں لپٹا ہوا

(چوہا)

"آپریشن تھیٹر" اور "فرسِ ٹروجن" ان کی مشہور نظمیں ہیں۔ ان میں ان کی نظموں کا پیچیدہ ڈکشن بہت واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ ان کی نظم "غروب" کا حسبِ ذیل بند بہت مشہور ہے۔

خانۂ یاس کی مہرباں داشتہ
نیند اک زرد باں سے اُتر کر گئی
کائی ہے، شاخِ مرجاں کے قطعات ہیں
اس شبِ بادہ خواری کے قلزم میں بھی

کس قدر جان لیوا نباتات ہیں
رات کی ماہی گیری بھی کیا پائے گی
چند اسپنج اُترے ہوئے نشوں کے
صبحدم جال میں لے کے آجائے گی

ان کی شاعری میں ایشیائی اور افریقی زندگی ہی نہیں یہاں کے سیاسی اور سماجی شعور کی آواز دبی دبی سی سنائی دیتی ہے۔ پرانے پوسٹروں سے شہروں کی آسیب زدگی جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کی نظموں میں لڑکھڑاتی ہوئی بسوں کا سلسلہ بھی بین الاقوامیت ہی کا سلسلہ ان کے امیجز میں نیکی اور بدی کی سفید و سیاہ تقدیریں لڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ لفظوں کے دروازے اور درندوں کی جفتی جیسے امیجز بھی نظر آتے ہیں۔ تارپیڈو کی سلگتی آنکھ نیند کے حاشیے چمگاڈروں کی طرح لٹکے ہوئے اپنی ساری جدیدیت کے باوجود رومانیت ان کی ذات کا حصّہ تھی وہ حصّہ جس میں شورِ سگاں اور وحشی پرندوں کا غُل سنائی دیتا ہے۔ انھیں اپنا وطن کژدم و خفّاش کا پرہول وطن نظر آتا ہے اور ہر طرف خنزیروں کے غول گھومتے دکھائی دیتے ہیں۔

فرسِ ٹروجن کے عنوان پر انتظار صاحب کو اعتراض تھا اس کا اظہار انھوں نے مجھ سے لاہور کے پاک ٹی ہاؤس میں کیا۔ لاہور سے آکر جب میں نے کراچی میں مدنی صاحب سے اس کا ذکر کیا تو خفگی کے آثار ان کے چہرے سے نمودار ہوئے اور انھوں نے کہا چھوڑیے صاحب چھوڑیے یہ انتظار حسین صاحب کا نہیں آپ کا اعتراض ہوگا۔ غرض یہ پہلا دن تھا جب میں ان کے مزاج کو تشکیک سے واقف ہوا۔

میں آہستہ آہستہ مدنی صاحب کی تشکیک سے واقف ہوتا چلا گیا ان کی شخصیت میں اثبات کے ساتھ ساتھ انکار کا یہ پہلو بہت نمایاں تھا۔ ان میں

انکار کی جرأت بہت تھی وہ جانتے تھے کہ انکار ہی بغاوت کی روح ہے۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ انکار کی جرأت وہی شخص کر سکتا ہے جو اور لوگوں سے الگ کوئی وژن رکھتا ہو۔ شاعری میں ان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ ابلاغ کے ساتھ ساتھ ابہام بھی آجاتا چنانچہ گفتگو میں وہ اس بات کی بڑی کوشش کرتے تھے کہ وہ اپنے خیال کو اس کی ساری ڈرامائیت کے ساتھ پیش کریں۔

مدنی صاحب شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ڈراموں سے بھی دلچسپی رکھتے تھے ایلیٹ کی شاعری انھیں خاص طور پر پسند تھی۔ ایک دن کراچی کے کافی ہاؤس میں مدنی صاحب نے ناصر کاظمی کو کھانے پر مدعو کیا تھا مدنی صاحب نے ہمیں بھی اس کھانے پر مدعو کیا تھا۔ مدنی صاحب ناصر کاظمی سے ورڈزورتھ کی نظم "Solitary Reaper" کا ذکر کر رہے تھے چنانچہ اس نظم میں فصل کاٹنے والی جس لڑکی کا ذکر کیا ہے اس کے ساتھ فصل کاٹ کر دکھاتے بھی جاتے تھے۔ یہ عجیب بات ہے کہ ڈراموں میں انھیں شکسپیئر کا کھیل اوتھیلو سب سے زیادہ پسند تھا اور چونکہ وہ ایک بے مثال اندازِ بیان اور تخیّل کے مالک تھے اور کسی قدر اپنے جذبات میں بہہ بھی جاتے تھے اس لیے جہاں گفتگو میں سی پی کے بڑے بڑے ٹھیکے داروں اور تاجروں کا ذکر ان کی زبان پر آجاتا تھا وہیں مشہور ہاکی کے کھلاڑی گیان چند، برٹرنڈرسل اور حضرت بابا تاج الدّین اولیاؒ اور زیڈ اے بخاری کا ذکر بھی بڑے خلوص، جوش و خروش اور انہماک سے کرتے تھے انھی عظیم انسانوں میں کبھی کبھی وہ گاما پہلوان کا ذکر بھی کرنے لگتے تھے۔ اتنے متنوّع تجربات اور احساسات سے وہ گزرے تھے کہ ان سے ان کی شاعری میں بڑا تنوّع پیدا ہو گیا تھا انیس، نظیر، جوش اور اقبال سے انھیں بڑی والہانہ عقیدت تھی جتنے نئے الفاظ انھوں نے جدید شاعری میں کامیابی کے ساتھ متعارف کرائے اتنے نئے الفاظ شاید ہی کسی اور نئے شاعر نے کروائے ہوں، راڈار، ٹارمیک، کاؤنٹر کی پری، ایئرپورٹ کی رات، ٹرام رصد گاہ اور آپریشن تھیٹر جیسے الفاظ کو تو

انھوں نے ہی اردو میں Introduce کیا ہے۔

یہ مدنی صاحب ہی کا کارنامہ ہے کہ انھوں نے بہت سے انگریزی کے نامانوس الفاظ کو اردو کے مانوس الفاظ میں تبدیل کر دیا ہے۔ مثلاً دسمبر ۱۹۹۳ء کے الہ آباد کے رسالے "شبخون" میں کامل اختر کی ایک نظم شائع ہوئی ہے جس کا عنوان ہے "شمس الرحمان فاروقی" اس میں شاعر کہتا ہے۔

میں نے انجکشن کبھی نہیں لگوایا
مجھے سرجنوں سے
ڈر لگتا ہے
ان کے اندر
ایک بڑا آپریشن تھیٹر ہوتا ہے

اب ذرا مدنی صاحب کی غزلیں بھی ملاحظہ کیجیے۔ مدنی صاحب کی غزل کی شاعری کے مداح ہر جگہ موجود ہیں۔ خاص طور پر ایسے حلقوں میں یہ مداح کثرت سے موجود ہیں جو مغربی انداز کے ادب سے بہت زیادہ متاثر نہیں ہیں۔ یہ لوگ اس شاعری کو روایت کی اعلیٰ ترین شاعری سے وابستہ کرنے میں کوئی ہرج نہیں سمجھتے ہیں میں نے تو سلیم احمد صاحب اور پھر ان سے زیادہ شمیم احمد صاحب کو اس شاعری پر سر دُھنتے دیکھا ہے لیکن جو لوگ جدید غزل کی روح سے بہت زیادہ ہم آہنگ ہیں وہ ناصر کاظمی کی غزلوں کو بہتر قرار دیتے ہیں۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں تو مدنی صاحب کی ان غزلوں کو جدید غزل مشکل ہی سے کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ غزلیں روایتی غزلوں سے اس قدر قریب ہیں کہ ان میں ہمارے اپنے عہد کی آواز کم اور قدیم عہد کی آواز زیادہ سنائی دیتی ہے ایک طرح سے مدنی صاحب کی یہ غزلیں ہماری روایتی شاعری کی گونج اپنے اندر رکھتی ہیں ان میں ہمارے کلاسیکی عہد کی ایکو صاف سنائی دیتی ہے اس میں ہمارا اپنا عہد کم بولتا ہے اور ماضی زیادہ گونجتا ہے۔ وہ اپنی نظموں کو بہتر سمجھتے تھے شکیب

جلالی، احمد مشتاق اور ناصر کاظمی نے مدنی صاحب جیسی مفکرانہ شاعری نہیں کی اور نہ ان کے لہجے میں اتنی کلاسیکیت ہے جتنی مدنی صاحب کے لہجے میں ہے پھر بھی یہ سارے غزل کے شاعر مدنی سے چھوٹے لگتے ہیں کیوں کہ یہ سب Dissosciation of Sensibility کا شکار ہیں یعنی حسیّت کی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہیں ان کی شخصیت دولخت ہے۔ ان کی شاعری میں ان کے احساسات تو بولتے ہیں لیکن ذہن خاموش رہتا ہے۔ مدنی صاحب کی غزلوں میں ذہن واحساس دونوں بولتے ہیں دونوں زندہ حالت میں ہیں لیکن ایک مشکل یہ ہے کہ جب مدنی صاحب غزلوں میں بولتے ہیں تو ان سے زیادہ اردو شاعری کی روایت بولنے لگتی ہے۔ یہ ان کی غزلوں کے لیے نیک شگون نہیں ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے اگر میں ساز اُٹھا کر بجانے لگوں تو مجھ سے زیادہ خود اس ساز کا انداز بولنے لگے۔ آپ میرا انداز پہچان نہیں سکیں گے۔ انہی معنوں میں فرانس کے جدید نقاد رولاں بارت نے کہا تھا کہ جیسے ہی تصنیف سامنے آتی ہے مصنّف مرجاتا ہے۔ مدنی صاحب کی غزلوں میں بھی وہ خود کم بولتے ہیں اردو غزل کی روایت زیادہ بولنے لگتی ہے۔

سلیم احمد نے عزیز حامد مدنی کی شاعری کو بڑے شہر کی شاعری کہا تھا لیکن بڑے شہر کی شاعری ان کی نظمیں ہیں غزلیں نہیں ان کی غزلیں بڑی روایت کی شاعری معلوم ہوتی ہیں وہ روایت جس نے فارسی میں حافظ، بیدل اور صائب اور خسرو جیسے شاعر پیدا کیے اور اردو میں میر، غالب اور شاد عظیم آبادی اور اقبال جیسے شاعر پیدا کیے لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کی اسی اردو روایت میں فراق گورکھپوری جیسا شاعر یعنی غزل لکھنے والا شاعر بھی پیدا کیا ہے۔ فراق کی طویل غزلوں سے اگر ایک مختصر انتخاب بھی کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ فراق صاحب کی غزلوں میں احساس کی وہ تازگی اور خلوص اور سچائی موجود ہے جو مدنی صاحب کی غزلوں میں نہیں ملتی مدنی صاحب کی

غزلیں انتہائی خوبصورت ہونے کے باوجود آرائشی لگتی ہیں اس کی شاید سب سے بڑی وجہ کلیشے کا استعمال ہے روایت سے عاریتاً لی ہوئی تراکیب بھی اس تاثر کو قائم کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ مثلاً بزمِ خیال، پائے جنوں، حلقۂ وحشت اثر، ہم صفیر، آتشِ گل، بوئے پیرہن، گوشِ محبت، قمیصِ یوسفِ کنعاں، دار و رسن وغیرہ لیکن ان سارے مباحث سے علیحدہ ہو کر ہم ان کی نظموں اور غزلوں کے پیشِ نظر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ہمارے عہد کے ایک ایسے شاعر تھے جن کا پورٹریٹ ادب کی گیلری میں ہمیشہ محبت اور احترام سے دیکھا جائے گا ہمارے عہد کی آبِ حیات جب بھی لکھی جائے گی۔ دشتِ امکاں اور اس کے دیباچے کا ضرور ذکر آ جائے گا۔

ہرمن ہیس کا ناول سدھارتھ

سدھارتھ اپنے دوست گوبند کے ساتھ آموں کے جھنڈ میں، جوان ہوتا ہے اور پھر اپنے پتاجی اور دوسرے پنڈتوں کے ساتھ بحث مباحثوں میں شریک بھی ہوتا ہے اور جب گیان دھیان کا وقت شروع ہوتا ہے اپنی آتما کو اپنے وجود میں تلاش کرتا ہے وہ آتما جو ساری کائنات کی روشنی ہوتی ہے اور ساری کائنات اس سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ پتاجی اس سے خوش تھے اس لیے نہیں کہ انھیں یقین تھا کہ ان کا بچہ بڑا ہو کر ...... لیکن خواب اور بے چینی سدھارتھ کا مقدر تھے۔ رات میں ستاروں کی چمک اور دن میں سورج کی کرنوں سے اَن گنت خواب اور خیال اس کے ذہن میں آتے تھے۔ ماں باپ کی محبت اس کے لیے کافی نہیں تھی۔ پنڈتوں نے اسے بہت سارا علم دے دیا تھا مگر اس کا دل اب بھی خالی تھا، اس کا ذہن اب بھی غیر مطمئن تھا۔ اس کی روح میں اب بھی سکون نہیں تھا وہ سوچتا تھا۔ برہما سے مناجاتیں ہی تو سب کچھ نہیں ہیں وہ جاننا چاہتا تھا کہ اس کی ذات، اس کی سب سے گہری ذات آخر ہے کہاں؟ یہ ذات صرف شعور یا خیال نہیں ہو سکتی اس تک پہنچنے کا راستہ نہ اس کے پتاجی نے بتایا تھا اور نہ دوسرے برہمنوں نے سام وید کہتا ہے کہ جب انسان سو رہا ہوتا ہے تو وہ اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے۔ اس وقت انسان دراصل آتما میں رہتا ہے۔ یہ دانش سدھارتھ کے لیے اتنی خوشگوار اور شیریں تھی جتنا شہد ہوتا ہے۔ برہمنوں کی نسلاً بعد نسلاً جمع کی ہوئی یہ دانش ان برہمنوں کا علم ہی نہیں ان کا

تجربہ بھی تھی مگر سدھارتھ جان گیا تھا کہ اصل حقیقت خود اس کی اپنی ذات میں ہے مگر وہ اس ذات تک کیسے پہنچے۔ یہ سدھارتھ کا مسئلہ تھا یہی اس کی پیاس تھی اور یہی اس کا دکھ!

سدھارتھ درختوں کے نیچے بیٹھ کر گیان دھیان کرتا تھا اور یہ الفاظ دہراتا تھا کہ اوم کمان ہے روح اس کا تیر ہے اور برہما اس تیر کا نشانہ ..... اتفاق سے تین بھکشو گھومتے ہوئے اس کے گاؤں میں آ گئے۔ نیم برہنہ بھکشو جن کے جسم کو سورج نے جھلس رکھا تھا۔ سدھارتھ نے ان کو دیکھا اور اپنے دوست گوبند سے کہا کل سویرے میں بھی ان بھکشوؤں میں شامل ہو جاؤں گا۔

"کیا پتاجی تمھیں اجازت دیں گے؟ گوبند نے کہا "تم فکر نہ کرو۔" سدھارتھ نے کہا "پھر سدھارتھ کمرے میں چلا گیا اس کے پتاجی چٹائی پر بیٹھے ہوئے تھے وہ چپ چاپ پتاجی کے پیچھے جا کر کھڑا ہو گیا۔

پتاجی نے کہا "تم کیا کہنا چاہتے ہو۔"

سدھارتھ نے سر جھکا کر کہا "مجھے بھکشوؤں کے ساتھ جانے کی اجازت دیجیے!"

بوڑھا برہمن چپ رہا اتنی دیر تک کہ کئی ستارے چھوٹی سی کھڑکی کے سامنے سے گزر گئے۔ اس سے پہلے کہ وہ اس سے کچھ کہتے ستاروں کی ساری ترتیب بدل گئی۔ بوڑھے برہمن کا لڑکا خاموش کھڑا رہا۔ ہاتھ باندھے ہوئے۔ بوڑھا برہمن چٹائی پر بیٹھا رہا اور ستارے کھڑکی سے گزرتے رہے۔

ترجنیف کے بارے میں کہا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ اس نے کردار کو ٹائپ اور فرد دونوں کی حیثیت سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ناول شاعری کی اعلیٰ صفات کا حامل بھی ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہرمن ہیس یورپ کے ذہن کو مستقبل کے عہد کی فکر کے لیے تیار کرنا چاہتا ہے۔ اسپنگلر کی مشہور تصنیف "مغرب کے زوال" میں اس نے لکھ دیا کہ یورپ مر رہا ہے۔ ہرمن ہیس

کے ناولوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ حقیقت جو مظاہر کے اندر چھپی ہوئی ہے ناول اس کو سامنے لاسکتا ہے۔ ترجنیف کی طرح ہرمن ہیس بھی اپنے شاعرانہ تخیّل کو فطرت کے قریب رہ کر کنٹرول کرتا ہے۔

ہرمن ہیس کے ناول Narcissus and Goldmund نرکسس اینڈ گولڈمنڈ میں اس کی انسانیت پسندی اور اسکا گہرا فلسفیانہ مزاج ظاہر ہوا ہے۔ ۱۹۴۳ء میں اس کا ناول "دی گلاس بیڈ گیم" شائع ہوا تھا۔ The Glass Bead Game ٹی ایس ایلیٹ نے سوئٹزرلینڈ کے ایک گاؤں لوگانو میں جا کر ہرمن ہیس سے ملاقات کی تھی۔ وہ جرمنی سے آکر اسی گاؤں میں آخر وقت تک مقیم رہا۔ اپنی مشہور نظم ویسٹ لینڈ میں بھی ایلیٹ نے ایک جگہ ہرمن ہیس کی کتاب کا حوالہ دیا ہے۔ ہرمن ہیس نے ناولوں کے علاوہ مضامین بھی لکھے ہیں۔ شاعری اور مصوری بھی کی ہے۔ اس کے لیے زندگی اور فن اتنے ملے جلے تھے کہ اگر گفتگو زندگی سے شروع ہوتی تو فن تک پہنچ جاتی اور اگر فن سے شروع ہوتی تو زندگی پر ختم ہوتی۔ ہرمن ہیس کو یقین تھا کہ یورپ کا زوال شروع ہو چکا ہے اور یہ کہ یورپ کی روح کو کرامازوف کا ایشیائی آدرش ختم کر دے گا۔ یورپ اخلاقی قانون کو توڑ کر کسی آفاقی معیار تک پہنچنا چاہتا ہے لیکن یورپ کا یہ زوال ایک تشدد آمیز واقعہ نہیں، ایک باطنی انقلاب ہوگا۔ ہرمن ہیس نے ڈوستوسکی کے ناولوں کی بہت تعریف کی ہے۔ ڈوستوسکی کے مشہور ناول "ایڈیٹ" کے بارے میں لکھا ہے کہ اس ناول کے ہیرو مشکن سے اس کے سارے دوست نفرت کرتے ہیں کیوں کہ جس طرح اس کے دوست دنیا کو دیکھتے ہیں وہ نہیں دیکھتا۔ مشکن کے سارے دوست یورپ کے عام آدمیوں کی طرح پرانے نظام اقدار سے لپٹے ہوئے ہیں اور ان کے برعکس مشکن زندگی کو اس طرح دیکھتا ہے جیسے واقعی زندگی ہے یعنی مشکن ان سرحدوں پر جا کر کھڑا ہو جاتا ہے جہاں سارے تضادات مٹ جاتے ہیں جب تک ہم روایتی حقیقت کے تانے بانے میں رہتے ہیں ہم

زندگی کو متصادم اور متضاد حقیقتوں کے روپ میں دیکھتے ہیں لیکن ہم اگر ایک لمحہ کے لیے بھی حقیقت کے اس فریم ورک سے باہر نکل کر سوچیں تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ وہ حقیقتیں جو بظاہر متضاد اور متصادم ہیں ایک عظیم تر کل کے ہم آہنگ اجزا ہیں بلکہ ایسے اجزا جو ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔

ہرمن ہیس کا خیال تھا کہ فرائڈ اور یونگ کی ساری دریافتیں ماضی کے عظیم مصنفوں کے یہاں ملتی ہیں، تحلیل نفسی موجود علم کی ایک باضابطہ شکل کا نام ہے۔ تحلیل نفسی کوئی نئی اپروچ نہیں ہے مگر ------ تحلیل نفسی سے دلچسپی نے آخر کار ہرمن ہیس کو مجبور کر دیا کہ وہ ان شعوری مسائل پر بھی توجہ کرے جن کو مغربی معاشرے کے لوگ اپنے اندر دبا کر ذہنی مریض ہو جاتے ہیں اور ان مسائل کو نسل در نسل دباتے چلے جاتے ہیں۔ اپنے مشہور ناول "ڈی مین" میں اور اپنے مضامین میں بھی اور ان مضامین میں بھی جو اس نے ڈوستوسکی پر لکھے ہیں ہرمن ہیس نے ذاتی مسائل سے اپنی توجہ ہٹا کر زندگی پر کر دی ہے اور انسان کی ان اقدار پر توجہ کی ہے جن میں افراتفری پیدا ہوئی ہے ہرمن ہیس کا یہ عقیدہ تھا کہ ساری کائنات میں وجود کی باطنی وحدت کارفرما ہے لیکن اس وحدت پر یقین اور اس وحدت کا تجربہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب متصادم اور متضاد حقیقتیں مل کر ایک ہو جائیں۔ یہی جدلیاتی عمل ہرمن ہیس کے ناول میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ سدھارتھ روح کی دنیا سے حواس کی دنیا تک پہنچتا ہے اور آخر میں یہ دونوں دنیائیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب سدھارتھ اس دریا کے کنارے ہوتا ہے جو ان دونوں دنیاؤں کے بیچ بہتا ہے۔ نرگس اینڈ گولڈ منڈ میں بھی ایسی ہی وحدت دو مرکزی شخصیتوں کے ذریعے حاصل کی جاتی ہے یہ دونوں شخصیتیں ایک دوسرے کو مکمل کرتی ہیں اور یہ وحدت بھی ایک علامتی وحدت ہوتی ہے علامت دراصل ایک ایسی نمائندگی ہوتی ہے جس کا مقصد کسی چیز کی نقل نہیں ہوتا بلکہ لامحدود کا کچھ

اظہار - لامحدود کی کچھ تجسیم ہوتی ہے۔ لامحدود کو علامت کے ذریعے محدود سے ملا دیا جاتا ہے۔ علامت کے ذریعے حقیقت کا آخری جوہر اور چیزوں کی روح پیش کی جا سکتی ہے۔ جزئیات کے ذریعے ناول نگار کائنات میں جو نہ دکھائی دینے والی زندگی ہے اس کو علامت کے طور پر دکھا سکتا ہے۔ ہرمن ہیس کے ناولوں کی طرح اس کے مضامین میں بھی یہی جدلیاتی عمل اس کا موضوع ہے۔ ہرمن ہیس کا خیال تھا کہ ڈوستوسکی نے دکھایا ہے کہ روسی آدمی نیکی اور بدی دونوں میں بیک وقت یقین رکھتا ہے۔ ڈوستوسکی پر اس کے مضمون سے ظاہر ہوتا ہے کہ روسی آدمی اور یورپی آدمی کا تضاد ایک ایسی علامتی وحدت میں تبدیل ہوتا ہے جو حقیقت کو روایتی طور پر متضاد صورتوں میں دکھانے کے خلاف ہے۔ ہرمن ہیس دو متضاد قسم کے انسانوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک عقل کا آدمی اور دوسرا منتقی آدمی اور وہ ان دونوں کو ملا کر ایک کر دینا چاہتا ہے۔ ہرمن ہیس کہتا ہے کہ دیومالا میں اور مذاہب میں یہ مقام ضرور آتے ہیں پہلا مقام جنت ہے۔ یا وہ بچپن جب انسان پر کوئی ذمہ داری نہ ہو۔ دوسرا مقام گناہ کا احساس ہے اور تیسرا وہ زمانہ ہے جب انسان میں نیکی اور بدی کی تمیز پیدا ہو جائے اسے خیر و شر کا فرق معلوم ہو جائے جب انسان کے سامنے اخلاقیات اور مذہب کے آدرش ہوں اور المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب وہ جان جائے کہ یہ آدرش انسان حاصل نہیں کر سکتا۔ یہ مایوسی انسان کو تباہ کر دیتی ہے یا پھر اسے یقین کامل عطا کر دیتی ہے اس تیسرے مقام پر تقویٰ اور دانش ایک ہو جاتے ہیں۔ تضادات حل ہو جاتے ہیں اور انسان سچی انسانیت حاصل کر لیتا ہے۔

ہرمن ہیس کے ناولوں میں کردار قدروں کو چلینج کرتے ہیں۔ انہیں رد کرتے ہیں اور پھر ایک نیا شعور حاصل کرتے ہیں۔ ہرمن ہیس کا شمار کافکا کی طرح بیسویں صدی کے عظیم ناول نگاروں میں ہوتا ہے وہ جنگ کے مقابلہ میں امن کا علمبردار ہے۔ وطنیت کے مقابلہ میں آفاقیت کا اور یورپی تہذیب کے

مقابلے میں عالمی کلچر کا وہ کہتا ہے کہ آسمان کا تھوڑا سا ٹکڑا باغ کی وہ دیوار جس پر درختوں کی سبز ٹہنیاں لٹک رہی ہوں، مضبوط، توانا گھوڑا، ایک خوبصورت کتا، بچوں کا ایک گروہ، ایک خوبصورت چہرہ، ہمیں ان سے محروم کیوں کیا جائے؟ جو دیکھنے کا ہنر سیکھ گیا ہے، وہ تھوڑی سی جگہ میں وقت ضائع کیے بغیر بہت خوبصورت چیزیں دیکھ سکتا ہے۔

خوبصورت چیزیں دیکھنے سے تھکن نہیں ہوتی۔ ہر چیز اپنے اندر خوبصورت پہلو رکھتی ہے۔ یہاں تک کہ غیر دلچسپ اور بد شکل چیز بھی۔ جس آدمی کے پاس زیادہ وقت نہیں ہے اور جو فضول چیزوں میں دلچسپی بھی لینا نہیں چاہتا میں اسے یہ مشورہ دوں گا کہ ہر روز زیادہ سے زیادہ چھوٹی چھوٹی خوشیاں جمع کرے بڑی خوشیوں کو بچا کر رکھے چھٹیوں اور مناسب اوقات کے لیے ہمیں تفریح کے لیے چھوٹی چھوٹی خوشیاں دی جاتی ہیں۔ روزانہ کے دکھوں سے نجات کے لیے اور ان کا بوجھ اتارنے کے لیے بڑی مسرتیں نہیں چھوٹی چھوٹی خوشیاں ہیں۔

جب خوبصورت کملا سہ پہر اپنے درختوں کی جھنڈ کی طرف آ رہی تھی۔ سدھارتھ نے جھک کر اس کا استقبال کیا اور سدھارتھ نے کملا کے خادم سے کہا ایک نوجوان برہمن اس سے ملنا چاہتا ہے۔ کچھ دیر کے بعد خادم آیا اور سدھارتھ کو اس سائبان میں لے گیا جہاں کملا موجود تھی۔ سدھارتھ نے کہا کہ میں ایک برہمن کا لڑکا سدھارتھ ہوں اور میں نے تین سال سے اپنے گھر کو چھوڑ رکھا ہے اور میں بھکشو ہو گیا تھا لیکن اب میں نے یہ راستہ چھوڑ دیا ہے۔ کملا میں تم سے یہ کہنے آیا ہوں کہ تم پہلی عورت ہو جس سے میں نے اپنی آنکھیں نیچے کیے بغیر گفتگو کی ہے اب میں کسی عورت کے سامنے اپنی آنکھیں نہیں جھکاؤں گا کملا مسکراتی رہی اور مور کے پروں سے بنے ہوئے پنکھے سے کھیلتی رہی۔

سدھارتھ نے کہا کہ میں تمہارا شکریہ ادا کرنے آیا ہوں اس لیے کہ تم

بہت خوبصورت ہو۔ کملا میں چاہتا ہوں کہ تم میری دوست بن جاؤ اور کملا کا قہقہہ فضا میں گونجنے لگا۔

ہرمن ہیس کہتا ہے کہ میں ایک پناہ گاہ چاہتا ہوں یہ خواہش میرے دل میں برسوں رہی ہے اس خواہش نے مختلف اوقات میں مختلف روپ دھارے ہیں میں چاہتا ہوں کہ ایک چھوٹی سی ناؤ ہو جس سے میں جھیل کے کنارے تک آ سکوں۔ وہ کبھی آلپس کی پہاڑیوں میں کسی لکڑہارے کی جھونپڑی میں رہنا چاہتا تھا ایسی جھونپڑی جس میں بس اتنی جگہ ہو کہ میں سو سکوں اور اپنے قریب ترین پڑوسیوں سے بھی کم سے کم چار پانچ گھنٹے دور رہ سکوں۔ کبھی اس کا دل چاہتا تھا کہ پہاڑیوں کے قریب کسی کھنڈر میں رہوں۔ اخروٹ کے جنگلوں کے پاس۔ انگور کی بیلوں کے قریب ہاں ایسے گھر میں جس میں کھڑکی اور دروازے ہوں یا نہ ہوں۔ کبھی جی چاہتا تھا کیبن میں بیٹھ کر جہاز میں سفر کروں۔ تین چار مہینے کے لیے چاہے یہ سفر کسی ہی سمت میں کیوں نہ ہو....... ہاں بعض اوقات جی چاہتا تھا کہ زمین میں چھوٹا سا گھر ہو۔ چھوٹی سی قبر ہو جسے اچھی طرح کھودا گیا ہو یا نہ کھودا گیا ہو۔ جس میں کفن ہو یا نہ ہو جس پر پھول ہوں یا نہ ہوں۔ جنگل یا قریبی جھیل بڑی اچھی پناہ گاہ ہو سکتی تھی۔ مگر مشکل یہ تھی کہ لوگ نہ ہوں دکھ کے پیغام نہ آئیں۔ خیالات کے چور اچکے نہ گھس سکیں۔ خط اور تار نہ آئیں۔

ہاں قریب ایک نہر چپ چاپ یا شور مچاتی ہوئی بہہ سکتی ہے۔ آبشار گر سکتا ہے بھوری چٹانوں پر سورج کی شعائیں آ سکتی ہیں۔ تتلیاں نظر آ سکتی ہیں۔ سی گل گھونسلے بنا سکتی ہیں۔ آخر کار اس امتحان کا وقت بھی آ گیا۔ مجھے ایک چھوٹا سا گھر مل گیا۔ جنوبی جھیل کے قریب ایک پہاڑی پر لیکن جب مجھے یہ گھر ملا تو میں نے اس میں ہر طرح کے عیب نکالے اور میرے خواب کا جھوٹ مجھ پر کھلنے لگا۔ رینگتا ہوا یہ خواب واپس جانے لگا جیسے وہ دھوکہ باز اپنا پتا غلط بتاتا

ہے اور آخر کار اسے پہچان لیا جاتا ہے۔ آج انجیل مقدس کے یہ لفظ میرے کان میں گونجتے ہیں کہ خدا کی بادشاہت تیرے اندر ہے۔ اب میں ایک نئے سفر پر روانہ ہو رہا ہوں۔ ایک نئی قوت میری رہنمائی کر رہی ہے۔ اس کے لیے میں اپنی جان نچھاور کر سکتا ہوں۔ میرا مقصد اب بھی وہی ہے ایک پناہ گاہ لیکن نہیں، جہاز نہیں میں اپنے اندر اپنی پناہ گاہ ڈھونڈ رہا ہوں۔ ایسی جگہ جہاں صرف میں ہوں۔ پہاڑوں اور غاروں سے زیادہ محفوظ جگہ کفن اور قبر سے زیادہ محفوظ جگہ جہاں کوئی چیز داخل نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ میں نہ بن جائے۔

کملا کا قہقہہ فضا میں گونجتا رہا۔ ہرمن ہیس کہتا ہے کہ خواہش کی آنکھ چیزوں کو مسخ کر دیتی ہے۔ اگر میں جنگل کو اس نیت سے دیکھوں کہ جنگل خرید لوں یا کرایہ پر اٹھا دوں یا کٹوا دوں یا رہن رکھ دوں یا شکار کروں تو سمجھو کہ میں جنگل کو نہیں دیکھ رہا ہوں۔ جنگل کو اپنے تعلق سے دیکھ رہا ہوں۔ جنگل سے اپنے منصوبوں اور اپنے جیب کے تعلق کو دیکھ رہا ہوں۔ جب کوئی خواہش نہ ہو اور میں جنگل کو دیکھوں تو یہ جنگل میرے لیے ایک زندہ جنگل بن جاتا ہے۔

اسی طرح جس آدمی کو میں امید لالچ یا مطلب کی آنکھ سے دیکھتا ہوں وہ آدمی نہیں رہ جاتا میری خواہشات کا ایک دھندلا آئینہ بن جاتا ہے۔ گیان دھیان محبت کا دوسرا نام ہے۔ یہ ہماری روح کا سب سے اونچا مقام ہے فطرت ابدی طور پر لاثانی تخلیقی زندگی کا ہر لحہ بدلتا ہوا مظاہرہ ہے۔ اس لیے آدمی کا رول اور اس کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنی روح کی نمائندگی کرے۔ ہم پودوں اور جانوروں میں روح نہیں دیکھتے۔ ہم اسے وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں یہ سب سے نمایاں نظر آتی ہے۔ اجتماعی انسانیت بھی روح کا مظاہرہ ہے جس طرح میں پہاڑوں اور چٹانوں میں قوت ثقل کو کارفرما دیکھتا ہوں اسی طرح میں انسانوں میں روح کو کارفرما دیکھتا ہوں۔ انسان کی روشن آنکھ اس کا فن اس کی روح طبعی زندگی کا سب سے بڑا مقام ہے۔ ابتدائی عہد والے انسانوں کی روح جو اب بھی کئی

قبیلوں میں ہمیں ملتی ہے۔ اس میں میکانکی زندگی نے کوئی اجنبیت یا کوئی علیحدگی پیدا نہیں کی ہے۔ اجتماعی طور پر سادہ اور بچوں کی سی روح ہے۔ یورپ کا ہر آدمی روح کا مظاہرہ نہیں کرتا بلکہ وہ ایک منظم قوت ارادی کا مظہر ہوتا ہے یعنی منظم منصوبوں اور اسکیموں کا یورپ نے اپنی روح دولت میں اور شکوک میں رکھ دی ہے۔ یورپ کو اپنی روح دوبارہ تلاش کرنی پڑے گی لیکن یورپ کو اپنی دوبارہ کھوئی ہوئی روح نہیں ملے گی بلکہ اس سے زیادہ نازک اور باریک اور بہت زیادہ ذاتی، دولت مند اور ذمہ دار روح ملے گی۔ انسان کا راستہ دوبارہ اپنے بچپن کی طرف نہیں جارہا ہے۔ شخصیت کی طرف، ذمہ داری کی طرف، آزادی کی طرف، روح محبت ہے۔ روح مستقبل ہے اور اس کے سوا سب مادہ ہے۔

سدھارتھ کہتا ہے کہ میں تم کو اپنا رہنما بنانا چاہتا ہوں اور کملا کا قہقہہ فضا میں گونجتا ہے اور ہرمن ہیس کہتا ہے روح کے پاس علم نہیں ہوتا۔ فیصلہ نہیں ہوتا۔ پروگرام نہیں ہوتا۔ اس کے پاس صرف کام کرنے کا حوصلہ ہوتا ہے اور مستقل دھرتی کی شکل بدل رہی ہے۔ ہر شہر، ہر منظر میں تبدیلی آرہی ہے اور اسی طرح ایک انقلاب انسانوں کی روح میں آرہا ہے۔ دوسری عالمی جنگ کے بعد سے تباہی کی رفتار اتنی تیز ہوگئی ہے کہ ہم نے جس کلچر میں آنکھ کھولی آج اس کی موت کا اعلان کر رہے ہیں۔ کلچر اور اخلاقیات کو سب سے بڑا دھکا لگا ہے۔ یورپ میں اب بغیر لکھا ہوا کوئی ایسا معاہدہ نہیں ہے جس کی رُو سے کوئی چیز انسانوں کے لیے اچھی یا بُری ہو آج ایک نئی مابعدالطبیعیات کی ضرورت محسوس کی جارہی ہے ایک نئی روحانیت کی تعمیر کی ضرورت سب کو ہے۔ زندگی کے مقصد کی تلاش جاری ہے اور آج کا انسان سچے مذہبی جذبہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ ایک نئے تصوّف کو مقبولیت حاصل ہورہی ہے۔ چینی کرداروں سے میری دلچسپی کا تعلق بدھ مت یا زین سے بالکل نہیں ہے مجھے قدیم چین کی اس کلاسیکیت سے دلچسپی ہے جب وہاں بدھ مت نہیں پہنچا تھا۔ ہومر، افلاطون اور

ارسطو کے علاوہ کینفوشس اور شوانگ زو سے میری دلچسپی ہے۔ انہوں نے میری تعمیر میں .... میرے تصوّر خیر کی تعمیر میں حصّہ لیا ہے۔ نیک دانشمند اور کامل انسان کا تصوّر میں نے ان چینی مفکروں سے لیا ہے۔ مجھے نروان سے زیادہ تاؤ میں دلچسپی ہے۔ اسی طرح مجھے چینی مصوّری سے بھی دلچسپی ہے۔

مجھے مصوّری کا روایتی اور مکمل اسلوب جو خطاطی کی طرح لگتا ہے پسند ہے زین مصوّری کی رو سے بہتر لگتا ہے جو توانا بھی ہے اور کم منضبط بھی، مصر کے آرٹ کے علاوہ چین، سیام اور جاوا کا آرٹ بھی یورپ میں مقبول ہے۔ افریقہ کی بت تراشی بھی امریکہ میں مقبول ہو رہی ہے۔ یہ یورپ کے زوال کا ایک اور ثبوت ہے۔

برازیل، نئی کیلی فورنیا اور نئی گنی کا آرٹ بھی یورپ کا انٹی ٹائپ ہے۔ اس آرٹ سے جنگل اور مگر مچھوں کی خوشبو آتی ہے۔

سارتر کا ادبی نظریہ

اپنی زندگی کے آخری حصہ میں وہ سارتر جو قلم کو تلوار کی طرح سمجھتا تھا اور برائس پیرین کا ہمنوا ان معنوں میں تھا کہ برائس پیرین کا خیال تھا کہ الفاظ بھرے ہوئے پستول کی طرح ہوتے ہیں انھیں بچوں کی طرح غیر ذمہ دارانہ طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیے اس نتیجہ پر پہنچا کہ ادب کوئی انقلاب نہیں لا سکتا وہ کہتا ہے:

''میں اب بھی لکھتا ہوں۔ میرے پاس اس کے علاوہ چارہ بھی، کیا ہے لکھنا پڑھنا میری عادت بن چکا ہے اور میرا پیشہ بھی اب مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ہم کتنے بے بس ہیں۔ سارتر کہتا ہے کہ کتابوں کی ضرورت تو رہتی ہی ہے ان کا کچھ نہ کچھ استعمال تو ہوتا ہی ہے۔ کلچر کسی چیز یا کسی شخص کی حفاظت نہیں کرتا اور نہ کلچر کسی چیز کا جواز پیش کرتا ہے۔ کلچر انسان کی تخلیق ہے۔ انسان کلچر ہی کے ذریعے اپنے آپ کو دیکھتا ہے اور پہچانتا ہے صرف کلچر ہی ایک ایسا آئینہ ہے جو انسان کے سامنے اس کی تصویر پیش کرتا ہے آپ کو اپنی اعصابی تکلیف سے نجات تو مل سکتی ہے اپنی ذات سے نجات نہیں مل سکتی۔

ہمارے معاشرے میں کتابیں ایسی ہی ہیں جیسے باغوں

میں درخت لیکن وہ کہتا ہے کہ ہمارے سارے قلم کار بورڑدا
ہیں۔ کچھ خیالات ہمارے دماغوں میں جاگزیں ہوتے ہیں
ہم یہی خیالات لیے پھرتے ہیں اور آخر کار کوئی ناول یا
کتاب لکھ کر تسکین حاصل کر لیتے ہیں لیکن چونکہ ہم اپنے
خیالات سے آنکھیں نہیں ملا سکتے اس لیے انھیں کتابوں
میں انڈیل کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔
عمل ایک خاص لمحہ کا نام ہے اس عمل کے علاوہ لفظ کے
کوئی اور معنی نہیں ہوتے بولنے کا مطلب عمل کرنا ہے
دنیا کو بدلنے کی نیت سے کسی چیز کو ظاہر کرنا، منکشف
کرنے کا مطلب ہی تبدیل کرنا ہے۔ ہم لکھتے اس لیے ہیں
کہ انسان حقیقت کو منکشف کرنے والی ہستی ہے۔
درحقیقت انسان ہی کے ذریعے چیزوں کا ظہور ہوتا ہے،
انکشاف کے علاوہ نقطہ نظر سب سے اہم چیز آزادی ہے۔
آزادی کوئی تجریدی خیال نہیں ہے بلکہ انسان کو آزادی
حاصل کرنی پڑتی ہے اپنی ہی آزادی نہیں اپنے طبقہ اور
اپنی قوم کی آزادی۔ مصنف کی چونکہ تاریخی حیثیت ہوتی
ہے اس لیے مصنف اپنی تاریخی حیثیت سے بچنے کے لیے
ابدیت میں زندہ رہنا چاہتا ہے متن اور اس کی قرأت
دونوں ایک ہی تاریخی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔
بہت سے لوگ اپنا وقت اپنے آپ سے اپنا کمٹمنٹ چھپانے
میں ضائع کر دیتے ہیں یہ لوگ جھوٹ بول کر یا مصنوعی
جنت بنا کر ایسا نہیں کرتے یا اپنے آپ کو بہلاوہ دے کر
بس وہ لالٹین کی لو کچھ دھیمی کر دیتے ہیں ماضی کو بھلا کر

مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں یا مستقبل سے نظریں چرا کر
ماضی کی طرف دیکھنے لگتے ہیں۔"

(ادب کیا ہے: سارتر)

ایسے لوگ اپنی نگاہیں مقاصد پر رکھتے ہیں اور وسائل کو بھول جاتے ہیں یا شان و شکوہ میں پناہ لے لیتے ہیں یا کسی ایسے شخص کی رائے یا نقطۂ نگاہ کو اپنا لیتے ہیں جو اس دنیا سے رخصت ہو چکا ہو اور موت کی دہشت کو یہ کہہ کر بھلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ موت بھی گویا ہماری روزمرہ کی زندگی کا حصّہ ہے۔ اگر ان کا تعلق ظالم طبقہ سے ہوتا ہے تو وہ اپنے آپ کو یہ باور کراتے ہیں کہ وہ اپنے طبقہ سے اس لیے گریزاں ہیں کہ ان کے جذبات اعلیٰ اور برتر ہیں۔ اگر ان کا تعلق مظلوم طبقہ سے ہے تو وہ اپنے آپ کو یقین دلاتے ہیں کہ وہ ظلم کا حصّہ نہیں ہیں کیوں کہ جو شخص داخلی زندگی رکھتا ہے وہ زنجیروں میں ہونے کے باوجود آزاد ہوتا ہے غرض یہ کہ ایسے لوگوں کو خود اپنے آپ کو اور اپنے قاری کو دھوکہ دینے کی ہزار ترکیبیں آتی ہیں۔ سارتر کے خیال میں اگر جنوبی امریکہ کے نیگرو کو ووٹ دینے کا حق ہو تب بھی نیگرو سچائی، نیکی اور خوبصورتی کے ابدی خیالات میں کھویا ہوا ہو سکتا ہے اس لیے امریکہ کے نیگرو مصنف کا فرض ہے کہ وہ امریکی معاشرے میں نیگرو کے (Alienation) کو دکھائے۔ سارتر کہتا ہے کہ لکھنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ لکھنے والے نے جو کچھ لکھا ہے یعنی جو کچھ انکشاف کیا ہے قاری اسے معروضی وجود عطا کرے وہ چاہتا ہے کہ لکھنے والا اپنی Ontological آزادی بھی سماجی آزادی کی نذر کر دے۔ اس کے ناولوں میں بھی کردار مخصوص سچویشن میں آزادی حاصل کرنا چاہتے ہیں ادب اس وقت Alienation کا شکار ہو جاتا ہے جب وہ اپنی ذمہ داری بھول کر اقتدار کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔ ادیب کا فرض ہے کہ وہ جہالت، کاہلی، تعصب اور جھوٹے جذبات سے جنگ کرے۔ ادب اپنے عہد سے بندھا ہوتا ہے ادب کا فرض

ہے کہ وہ انسان کو تاریخ سے گزر کے مکمل انسان بننے میں مدد دے۔ آواں گار تحریروں کے خلاف سارتر نے ایک عجیب مفروضہ پیش کیا ہے کہ ان تجرباتی تحریروں سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بورژوا معاشرہ اپنے آپ کو استحصال کرنے والے کی حیثیت سے نہیں دیکھنا چاہتا ادب برائے ادب کو یہ بورژوا طبقہ اس لیے پسند کرتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو بے ذوق اور غیر تربیت یافتہ تسلیم کرنے کے لیے تیار ہوتا ہے استحصال کرنے والا نہیں۔ ادب جتنا زیادہ داخلی ہوتا ہے اتنا ہی زیادہ عوام سے دور ہو جاتا ہے۔ سارتر نے علامت پسندوں اور سرریلسٹ فنکاروں پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ فنکار بورژوا فنی ہئیتوں کو ناپسند کرتے تھے اور ظاہر کرتے تھے کہ ہم بورژوا ذہنیت کے خلاف ہیں لیکن انھوں نے بورژوا حقیقت کو بدلنے میں ذرا بھی حصہ نہیں لیا۔ سارتر لکھتا ہے۔

> Brice Parrain کہتا ہے کہ لفظ بھرے ہوئے پستول ہیں جب آدمی بولتا ہے تو وہ دراصل فائر کرتا ہے بچوں کی طرح فائر نہیں کرنا چاہیے اس کا خیال رکھیے کہ آپ کا فائر نشانے پر ٹھیک بیٹھے۔
>
> ہمیں اس طرح لکھنا چاہیے کہ لوگ یہ نہ کہہ سکیں کہ ہم دنیا میں غافل ہیں یا یہ کہ ہم نہیں جانتے دنیا میں کیا ہو رہا ہے۔
>
> شاعری دیومالا پیدا کرتی ہے اور نثر پورٹریٹ۔
>
> خراب ناول اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ناول نگار قاری کی خوشامد کرتا ہے اور اچھا ناول شدید ضرورت اور ایمان کی پیداوار ہوتا ہے۔ ادبی معروض Literary Object کا جوہر قاری کی داخلیت ہوتی ہے۔
>
> قرأت کے عمل میں ادراک اور تخلیق دونوں شامل ہوتے ہیں۔
>
> آدمی اپنے لیے نہیں لکھتا۔

مصنف اور قاری کی مشترکہ کوشش سے وہ منظر تخلیق ہوتا ہے جو ٹھوس اور متخیلہ کا معروض ذہن کی تخلیق ہوتا ہے۔ مصنف اپنی تحریر میں اپنے علم، اپنے ارادے، اپنے منصوبوں غرض یہ کہ اپنے آپ سے ملتا ہے اس کی ملاقات اپنی داخلیت سے ہوتی ہے۔ آسمان اور درختوں کے جھنڈ کو ملا کر جو چیز ایک کر دیتی ہے وہ ہم ہیں۔

تخلیق کا ایک بہت زیادہ اہم محرک یہ ہوتا ہے کہ ہمارے اندر یہ احساس کام کر رہا ہے کہ اس دنیا سے ہمارا تعلق بہت بنیادی اور اہم ہے نثر کے فن کا تعلق صرف اس عہد سے ہوتا ہے جس میں نثر معنی رکھتی ہے یعنی جمہوریت کا عہد۔

حقیقت نگاروں کی غلطی یہ تھی کہ وہ یہ سمجھتے تھے کہ حقیقت اپنے آپ کو غور و فکر کرنے والے پر منکشف کر دیتی ہے چنانچہ حقیقت نگار یہ سمجھتے تھے کہ حقیقت کی غیر جانبدارانہ تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔ ایسا ممکن نہیں ہے کیوں کہ حقیقت کا ادراک خود ایک جانبدارانہ عمل ہے۔ جب ہم کسی چیز کا نام رکھتے ہیں تو یہ بذات خود معروض میں تبدیلی لانے کا عمل ہے تو وہ مصنف جو اس کائنات کے لیے اپنی ایک بنیادی حیثیت کو تسلیم کرتا ہو وہ یہ بات کیسے پسند کر سکتا ہے؟

متن اور قرأت دونوں ایک ہی تاریخی حقیقت کے دو رُخ ہیں۔

کیلے اس وقت بہت اچھے لگتے ہیں جب وہ درختوں سے ابھی ابھی توڑے گئے ہوں اسی طرح ذہنی کارنامے بھی تازہ

حالت میں اچھے لگتے ہیں۔
کسی آرٹ کے نمونے کی کسی خیال سے تخفیف نہیں کی جاسکتی۔
شاعری میں نثر کی ہیئتیں موجود ہوتی ہیں اور ہر نثر میں تھوڑی بہت شاعری ضرور ہوتی ہے۔
جب مصنف عوام سے کٹ جاتا ہے تو ابدیت میں پناہ لے لیتا ہے۔
ادب کا موضوع ہے اس دنیا میں انسان کا وجود۔"

نثر اور شاعری کے سلسلے میں سارتر کے خیالات ہمارے خیالات سے بہت مختلف ہیں۔ سارتر کا خیال تھا کہ نثر میں غور و فکر کا اظہار ہوتا ہے اور نثر کسی مقصد کے لیے لکھی جاتی ہے اس کے برعکس شاعری اپنا مقصد آپ ہوتی ہے۔ نثر میں الفاظ، اشیاء اور اشخاص کی نشاندہی کرتے ہیں لیکن شاعری میں لفظ اپنا مقصد آپ بن جاتے ہیں۔ شاعری سے پڑھنے والوں کا مزاج اس لیے مطمئن ہو جاتا ہے کہ شاعری سے ایک تو کوئی انقلاب نہیں آتا دوسرے یہ کہ عاشقانہ باتیں انتہائی مہذب انداز میں کی جاتی ہیں۔ نثر ہمارے لیے خطرناک ہو سکتی ہے لیکن شاعری کے لفظ اہم ہوتے ہیں اور کسی مقصد کا ذریعہ نہیں ہوتے۔ سارتر نثر کو دنیا کے تعلق سے دیکھتا ہے جمالیاتی نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتا۔ سارتر کے خیال میں شاعرانہ رویہ الفاظ کو اشیاء کی طرح سمجھتا ہے نشانات Signs کی طرح نہیں سمجھتا شاعر الفاظ کو اس طرح ملاتا ہے کہ وہ معروض Object بن جاتے ہیں جس طرح مصور رنگوں کو ملاتا ہے اور ان رنگوں سے Object بن جاتا ہے۔ الفاظ بھی رنگوں اور آوازوں کی طرح اپنے ساحرانہ Magical تلازمات رکھتے ہیں یہ الفاظ ایک دوسرے کے لیے کشش بھی رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کو دھکیل بھی دیتے ہیں یعنی ناگواری کا تاثر پیدا کر دیتے ہیں۔ نثر اپنا افادی پہلو

رکھتی ہے اور ذہن کے ایک خاص رویہ سے پیدا ہوتی ہے ہم اپنی زبان میں اسی طرح رہتے ہیں جس طرح اپنے جسم میں۔ شاعری سے ایک تو کوئی انقلاب نہیں آتا دوسرے یہ کہ انتہائی مہذب انداز میں عاشقانہ باتیں کی جاسکتی ہیں۔

اب ذرا سارتر کی ایک کہانی ملاحظہ کیجیے یہ ایک طویل مختصر کہانی The Childhood of a Leader ہے اس کہانی میں لواطت کا عادی ایک شخص جو سرریلسٹ ہے اور راں بو اور Lautreamon کے بارے میں باتیں بھی بہت بناتا ہے Lucien نامی ایک نوجوان سے تعلقات قائم کر لیتا ہے لیکن Lucien کے قدامت پسند خاندان والے جن کے ذمے گھر چلانے کی ذمہ داری ہے وہ اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اس طرح بوہیمین زندگی ان کے نقطۂ نظر سے خطرناک نہیں ہوتی اور ایک لمحہ گذراں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی اس بورژوا خاندان کی زندگی مروجہ عقائد کے مطابق تھی اس کے باوجود ہم آہنگ تھی چنانچہ نوجوان Lucien میں قدروں کے سلسلے میں ایک گہری بے یقینی پیدا ہو جاتی ہے وہ خالی ہونے کے شدید احساس کا بیمار ہے۔ اپنی مردانگی کی دریافت کے لیے آخری کوششیں بھی کرتا ہے۔ یہودیوں کے خلاف شدید رویہ اختیار کر لیتا ہے اسی طرح دائیں بازو کی شدید نصب العینیت Chauvinism کے خلاف ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ کہانی کے آخری پیراگراف میں ایک آئینہ میں اپنے آپ کو گھور گھور کر دیکھتا ہے اور آخر کار طے کرتا ہے کہ وہ مونچھیں رکھ لے گا۔

تحریر کے آغاز میں مصنف کو یہ دھوکا ہوتا ہے کہ اب وہ تاریخ سے آزاد ہو گیا ہے۔ اسے یقیناً اپنی فکر اور اپنی تخلیقات کے باعث معاشرے کے دباؤ سے کچھ نجات مل جاتی ہے وہ سمجھتا ہے کہ اب میں تاریخی سچویشن سے کچھ نہ کچھ آزاد ہو گیا ہوں حالانکہ ایسا نہیں ہوتا۔ اس مصنف کو اپنی تمام بورژوا دوستوں پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے کیوں کہ یہ لوگ اپنے عہد میں بند ہوتے ہیں اور

مصنف سمجھتا ہے کہ وہ آفاقی ہو گیا ہے اور لازمانی اور ظاہر ہے کہ یہ نجات اسے صرف اپنی چند تخلیقات سے حاصل ہو جاتی ہے۔ ہمارا شاعر بھی تاریخ سے آزاد ہو کر شعر تخلیق کرتا ہے اور پھر اپنے قاری سے بھی یہ توقع رکھتا ہے کہ شاعر کی اس آفاقیت میں قاری بھی شریک ہو جائے گا بے شمار مصنفوں کی موجودگی میں انسان کیا لکھے۔ ناول یا کہانی کسی قوم کے نمائندہ افراد کے اخلاقی اور روحانی تجربہ کا اظہار بھی ہوتا ہے اور اس کے علاوہ بھی اور کچھ اور سوال یہ ہے کہ آپ کی روح میں روشنی موجود ہے یا نہیں یا آپ یونہی ادب میں آگئے ہیں۔

ادب کا قاری آفاقی انسان نہیں ہوتا صرف ہمارا ہم عصر ہوتا ہے یعنی ہم صرف ہم عصروں کے لیے لکھتے ہیں اور ہم سے پہلے جن لوگوں نے ادب تخلیق کیا انھوں نے بھی اپنے ہم عصروں کے لیے ادب تخلیق کیا تھا۔

سارتر کے خیال میں آرٹ مردہ لوگوں سے مکالے کا نام نہیں ہے اور نہ آرٹ ان لوگوں سے گفتگو کا نام ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوئے ہم اپنے طبقہ اور اپنی نسل کے لوگوں ہی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ایسا قاری جو لائبریری میں بیٹھا ہوا پرانے مصنفوں کی کتابیں پڑھ رہا ہو بالکل اس مجاور کی طرح ہوتا ہے جو کسی قبرستان میں بیٹھا ہوا ہو۔ سارتر کہتا ہے کہ ادب اس وقت تک زندہ رہتا ہے جب تک ادب پڑھنے والوں کے احساسات اور جذبات برانگیختہ ہوتے رہتے ہیں۔

سارتر میراتھان کے ہرکارے کی مثال دیتا ہے جو فتح کی خبر دینے کے لیے دوڑتا ہوا ایتھنز جا رہا تھا مگر ایتھنز پہنچنے سے تھوڑی دیر پہلے ہی مر چکا تھا اور مردہ حالت میں دوڑ رہا تھا اور اسی حالت میں ایتھنز میں اس ہرکارے نے فتح کا اعلان کیا۔ سارتر کہتا ہے کہ عظیم ادب مر جانے کے بعد بھی زندہ ادب کی طرح دوڑتا رہتا ہے اور فتح کا اعلان کرتا ہے۔

ادب اپنے عہد کا مظہر ہوتا ہے اور اپنی تاریخ میں موجود ہوتا ہے ادب تاریخ سے بلند نہیں ہو سکتا لکھنے والا تاریخ سے بھاگ کر ابدیت میں پناہ لینا چاہتا

ہے اگر امریکی معاشرے میں نیگرو مصنف ہے تو وہ کالوں پر گوروں کے ظلم کے سوا کیا دکھائے گا وہ یہی بتائے گا کہ امریکی معاشرے میں کس طرح نیگرو اجنبیت کا شکار ہیں۔ نیگرو گوروں کو صرف کالوں کی آنکھ سے دیکھ سکتا ہے یعنی وہ امریکی کلچر کا تجربہ ایک غیر آدمی کی حیثیت سے کرے گا ظاہر ہے کہ ایسے نیگرو مصنف کا قاری کون ہو سکتا ہے نیگرو ہی ہو سکتا ہے آفاقی انسان نہیں ہو سکتا۔

ادب معاشرے کی داخلیت کا دوسرا نام ہے ادب کنایاتی ہوتا ہے اشاروں اور حوالوں میں ہوتا ہے اسی لیے ایک عہد کے لوگ ایک دوسرے کی بات بلکے سے اشارے سے بھی سمجھ جاتے ہیں۔ تاریخ میں رہتے ہوئے کتاب مصنف اور قاری کے درمیان رابطہ قائم کرتی ہے آزادی کا مطلب تجریدی نہیں بلکہ تاریخ میں رہتے ہوئے آزادی کا شعور ہے۔ قاری مصنف دونوں کی آزادی ایک ہی دنیا میں رہتے ہوئے ایک دوسرے کو متاثر کرتی ہے لکھنے والا جب اپنے موضوع کے لیے زندگی کا ایک پہلو منتخب کر لیتا ہے تو دراصل وہ اپنے قاری کا انتخاب بھی کر لیتا ہے۔

سارتر کہتا ہے کہ ہمارے عہد میں دو ہی قسم کے ادب ہیں ایک وہ جسے بہت لوگ پڑھتے ہیں یعنی جو پڑھنے کے لائق نہیں ہوتا۔ ادب اپنے جوہر میں معاشرے کی وہ داخلیت ہے جو دائمی طور پر منقلب ہوتی رہتی ہے۔

شاعر معانی کو موسیقی میں نہیں ڈھالتا اور نہ مصور معانی کی تصویر کھینچتا ہے ایسی صورتحال میں شاعری، مصوری اور موسیقی سے یہ مطالبہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کسی نظریہ کے مطابق ہو یا کسی نظریہ سے وابستہ ہو شاعر زبان کی انفرادیت میں رہ کر لفظوں کو ان کی انفرادیت سے نجات دلانا چاہتا ہے۔

کوئی مصنف تاریخ سے باہر چھلانگ نہیں لگا سکتا نظریہ سے وابستگی (Commitment) کا مطلب ہی یہ ہے کہ اقدار کی حمایت کی جائے اور لکھنے والا اپنی پوری انسانی سچویشن اور اس کی مجموعیت کو پیش نظر رکھے۔

مکھیوں کا آقا

ساری دنیا میں اور خاص طور پر ان ملکوں میں جہاں انگریزی بولی اور سمجھی جاتی ہے یہ خبر افسوس کے ساتھ سنی گئی کہ ولیم گولڈنگ اس دنیا سے چل بسے۔ گولڈنگ انگریزی زبان کے مشہور ناول نگار اور ڈرامہ نویس تھے۔ جب انھیں ادب کا نوبل پرائز دیا گیا۔ امریکہ کے ایک اخبار نے لکھا تھا کہ بڑی حیرت کی بات ہے کہ ادب کا نوبل پرائز گراہم گرین اور لوئی بورخیس جیسے مصنفوں کو نہیں دیا گیا، گویا اخبار یہ کہنا چاہتا تھا کہ سوئیڈش اکیڈمی نے جس طرح جیمس جوائس، جوزف کنریڈ، چیخوف اور طالسطائے کو نوبل پرائز کا مستحق نہیں سمجھا اسی طرح گراہم گرین اور لوئی بورخیس کو بھی اس انعام سے محروم رکھا گیا ہے امریکی اخبار کی رائے میں گویا جہاں تک گراہم گرین اور لوئی بورخیس کا تعلق ہے اس سے کیا کسر شان میں آئی۔

ونسٹن چرچل کو آج سے پینتالیس چھیالیس سال پہلے ۱۹۵۳ء میں نوبل پرائز دیا گیا تھا اس کے بعد تیس سال تک کسی انگریز کو نوبل پرائز نہیں دیا گیا گولڈنگ چرچل کے بعد پہلے انگریز ہیں جنھیں نوبل پرائز دیا گیا۔ سوئیڈش اکیڈمی کے اراکین پرائز کے بارے میں عموماً خاموش رہتے ہیں لیکن جس سال گولڈنگ کو پرائز دیا گیا اس سال سوئیڈش اکیڈمی کے ایک رکن جن کی عمر ستر سال کے قریب تھی اور جن کے بارے میں مشہور تھا کہ وہ انگریز مصنفوں سے پرخاش رکھتے ہیں انھوں نے سوئیڈش اکیڈمی کے اس فیصلہ کے خلاف صدائے

احتجاج بلند کی تھی اور بر سرِ عام اس فیصلہ کو غلط قرار دیا ان کے خیال میں گولڈنگ انگریزی کا ایک چھوٹا ادیب ہے اور یہ کہ اس کا ادب کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا لیکن آج گولڈنگ کو انگریزی ادب میں ایک بلند مقام حاصل ہے خاص طور پر اس کے ناول "لارڈ آف فلائز" کو بڑی اہمیت حاصل ہو گئی ہے اور نوبل پرائز بھی اسی ناول پر دیا گیا تھا۔ جس زمانے میں اس کے ناولوں کو نوبل پرائز دیا گیا اس ناول کی اور دوسرے ناولوں کی دو کروڑ کاپیاں فروخت ہو چکی تھیں۔ "لارڈ آف فلائز" کے علاوہ اس کے پانچ ناول اور ہیں جن میں دی ان ہریٹرز "The Inheritors" بھی شامل ہے ان ناولوں کے علاوہ گولڈنگ نے مضامین اور ڈرامے بھی لکھے ہیں فیچر اور تبصرے بھی کیے ہیں۔ دی براس بٹرفلائی The Brass Butterfly اس کا ایک تین ایکٹ کا ڈراما ہے اس ڈرامے کے بارے میں بی بی سی کے ایک تبصرہ نگار نے کہا تھا کہ اس کھیل کو دیکھ کر مجھے برنارڈشا کے کھیل یاد آ گئے۔ بہار کی صبح کی طرح تر و تازہ کھیل آخری ایکٹ حیرت ناک طور پر مزاحیہ ہے برسوں میں ایسا کھیل دیکھنے میں آیا گولڈنگ کے مضامین کا مجموعہ "دی ہارٹ گیٹس" شائع ہوا ہے ان مضامین سے گولڈنگ کی ذاتی دلچسپیوں کے بارے میں خاصی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

گولڈنگ کے چھٹے ناول میں انگلستان کے دیہات میں ایک لڑکے کی زندگی دکھائی گئی ہے ایسا لگتا ہے کہ ولیم گولڈنگ کو بچوں سے بہت دلچسپی تھی۔ بچوں کے بارے میں گولڈنگ کی معلومات بہت زیادہ ہیں۔ ان کا پہلا ناول "لارڈ آف فلائز" بھی بچوں ہی کے بارے میں ہے اس ناول کا موضوع یہ معلوم ہوتا ہے کہ بچے جو تھوڑی بہت تہذیب والے ایک جزیرے میں آ گئے تھے وہ تہذیب فطرت کے سامنے کس طرح ریزہ ریزہ ہوتی ہے اس کے بارے میں ایک امریکی اخبار نے لکھا تھا کہ گولڈنگ کے ناول "لارڈ آف فلائز" کو اکیس ناشروں نے چھاپنے سے انکار کر دیا تھا اور آخر کار ۱۹۵۴ء میں یہ ناول شائع ہوا اس

وقت گولڈنگ کی عمر ترتالیس برس تھی اگلے پانچ برسوں میں گولڈنگ نے تین اور ناول شائع کر دیے یہ ناول بہت مبہم بہت پیچیدہ مگر اوریجنل نوعیت کے ناول تھے۔

چنانچہ ان ناولوں کے تبصرہ نگاروں کے بارے میں کہا گیا کہ ان تبصرہ نگاروں نے ان ناولوں کو سمجھے بغیر تبصرہ کیا ان ناولوں میں قدیم تمثیلوں کا رنگ بھی ہے وکٹوریہ کے عہد کا مخصوص اپروچ بھی اور حقیقت پسندانہ نشہ بھی گولڈنگ نے ایک بار کہا تھا کہ ایک طرح کی دو کتابیں لکھنے کا کوئی حاصل نہیں چنانچہ ان ناولوں میں اس کا موضوع اسلوب اور مقامات بدلے ہوئے ہیں گولڈنگ نے ایک اور جگہ اپنا نقطۂ نظر اس طرح ظاہر کیا تھا کہ انسان اپنی فطرت سے ناواقفیت کا سب سے بڑا شکار ہے۔

زوال آدم گولڈنگ کا خاص موضوع تھا اس کے ناولوں میں پلاٹ بہت زیادہ مضبوط نہیں ہوتے مگر انفرادی منظر خوبصورت ہوتے ہیں۔ انگریزی کے ایک مشہور نقاد کا خیال تھا کہ لارڈ آف فلائز ناول کے اس بنیادی مطالبے کو پورا کرتا ہے کہ اس میں ایک اچھی کہانی کہی گئی ہے اور جنگِ عظیم کے بعد سے اب تک انگریزی میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں ان میں اس ناول کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ گولڈنگ کے دوسرے ناول بھی پسند کیے گئے ہیں مگر ان سب ناولوں کو جو مقام حاصل ہوا ہے وہ صرف گولڈنگ کے پہلے ناول لارڈ آف فلائز کی وجہ سے حاصل ہوا ہے یعنی اگر لارڈ آف فلائز نہ لکھا جاتا تو ان ناولوں کی کوئی اہمیت نہ ہوتی۔

ان سارے ناولوں میں ایسی ہی مشابہت ہے جیسی ایک خاندان کے افراد میں ہوتی ہے۔ لارڈ آف فلائز میں بیانیہ بہت طاقتور اور حیرت انگیز ہے۔ اس کے علاوہ معانی بہت واضح ہیں۔ جوزف کنریڈ نے کہا تھا کہ ناول کے لفظ میں یہ قوت ہونی چاہیے کہ آپ سننے لگیں، دیکھنے لگیں اور محسوس کرنے لگیں، گولڈنگ

جو کچھ بیان کرتا ہے آپ اسے دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اس ناول پر بہت مضامین لکھے گئے ہیں اور فلم بھی بنائی گئی ہے لیکن ناول کی خوبی یہ ہے کہ جہاں کہانی بے حد اثر انگیز ہے وہیں یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ کہانی میں کہانی کے علاوہ بہت کچھ ہے یعنی یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے علاوہ بہت کچھ کہا جارہا ہے۔ ہر واقعہ سے معانی ابھرتے نظر آتے ہیں اور پڑھنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اسی کہانی کی تعبیر بھی پیش کر سکتا ہے۔ ناول اپنی جگہ مکمل ہے اور مکمل ساخت اور فارم رکھتا ہے لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا آرٹ اتنا واضح ہوتا ہے۔

گولڈنگ کے ناول میں کہانی کا اپنا ایک مخصوص انداز بہت نمایاں ہوتا ہے۔ ناول اپنے انداز میں شدّت رکھتا ہے اور منفرد ہوتا ہے۔ گولڈنگ کے ناولوں کا فارم اتنا زیادہ جدلیاتی ہوتا ہے کہ بڑی آسانی سے بتایا جاسکتا ہے کہ ناول میں کن دو قسم کی دنیاؤں کا تصادم ہے۔ یہ تصادم بڑی ڈرامائی شدّت کے ساتھ ہوتا ہے۔ ناول میں کہیں غیر ضروری جزئیات نہیں ہوتیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول بڑی فنی مہارت سے لکھا گیا ہے۔ اتنی مہارت سے اور اتنے صحیح تخمینے کے ساتھ کہ یہ لگتا ہے کہ ناول مجسمہ سازی کے انداز میں لکھا گیا ہے۔ ناول نگار کے شعور کا بہت گہرا اثر ناول کے اسلوب پر ہوتا ہے۔

حیرت ناک بات یہ ہے۔ ناول نگار کا موضوع بھی یہی ہے کہ دو لڑکے جیک اور پگی انسانی فطرت کے شعوری خاکے پر عمل پیرا ہونا چاہتے ہیں لیکن دونوں انسان کو جیسا کہ وہ ہے دیکھ نہیں سکتے۔ صرف سائمن کا نقطۂ نظر صحیح ہوتا ہے مگر اس لڑکے کو دوسرے حیوان سمجھ کر ختم کر دیتے ہیں۔ ناول میں کہانی کے اسلوب کا مسئلہ گولڈنگ کے دوسرے ناولوں میں بھی سامنے آتا ہے۔ ایک کردار (Samy) کہتا ہے، میں نے سارے نظاموں کو دیوار پر اس طرح لٹکا دیا ہے جیسے بیکار ٹوپیاں ایک قطار میں، ان میں سے کوئی ٹوپی میرے سر پر

پوری نہیں اترتی، یہ لوبیاں باہر سے آتی ہیں، یہ نمونے عجیب ہوتے ہیں کچھ خوبصورت اور کچھ مردہ، میں خاصا زندہ رہ چکا ہوں، اب مجھے اس قسم کے کسی نظام کی ضرورت نہیں ہے۔ کسی قسم کے مخصوص انداز کی ضرورت نہیں ہے لیکن میں لکھتا ہوں۔ کہیں میں کوئی خاص انداز تلاش تو نہیں کر رہا ہوں، گولڈنگ کا ناول گولڈنگ کے تخیل اور ناول کے فارم کے درمیان کشاکش سے پیدا ہوتا ہے۔ گولڈنگ کے ناول کو سمجھنے کے لیے تین چیزوں کا تصور ذہن میں واضح طور پر رکھنا ضروری ہے۔ ایک حکایت دوسری تاریخ اور تیسری دیومالا۔ فیبل دراصل ہماری دنیا سے الگ اپنا وجود رکھتی ہے اس میں جانور انسانوں کی طرح بات کرتے ہیں۔ اس میں جن بھوت بھی ہوتے ہیں خوابوں کی طرح ایک دنیا ہوتی ہے ہماری روزمرہ زندگی سے الگ ایک زندگی اس میں ہوتی ہے مگر اس کا تعلق ہماری زندگی سے ہوتا ہے۔ اس دنیا میں جاکر ہم اپنی دنیا کا تجزیہ کرتے ہیں۔ لیکن تاریخی کہانیوں میں تجزیئے کی بجائے تجسس کی تسکین ہوتی ہے۔ تاریخی کہانیوں میں صرف وہی حقیقت ہوتی ہے جو نظر آتی ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ ان تاریخی کہانیوں میں فارم بہت نمایاں نہیں ہوتا کیوں کہ اس میں بات کبھی ختم نہیں ہوتی سلسلہ سے ایک نیا سلسلہ نکلتا ہی رہتا ہے۔

دیومالا میں روزمرہ کے کسی واقعہ کے پیچھے کوئی آرکی ٹائپ حقیقت کام کرتی ہے۔ درحقیقت زندگی کو دیکھنے اور پیش کرنے کے یہ تین طریقے ہیں۔ یہ تینوں مختلف ہیں اور حقیقت کی مختلف طور پر عکاسی کرتے ہیں لیکن اگر تاریخ کے زاویے سے دیکھا جائے تو فیبل حکایت اور دیومالا میں زندگی پر ایسا لگتا ہے کہ گرفت سخت رکھی گئی ہے اور حکایت کو پیش نظر رکھ کر تاریخ صرف بعدی حقیقتوں کا ریکارڈ ہے اور دیومالا حقیقت کو پراسرار بنا کر پیش کرنے کا ایک طریقہ ہے اور کچھ نہیں۔ دیومالا کو آئیڈیل سمجھ کر تاریخ کو اور حکایت کو دیکھا جائے تو تاریخ بہت زیادہ وسیع اور حکایت بہت زیادہ محدود نظر آتی ہے۔

گولڈنگ کا ناول "لارڈ آف فلائز" حکایت سے سب سے زیادہ قریب ہے۔ ناول کے پہلے باب میں بچوں کو ایک گھونگھا ہاتھ لگ جاتا ہے۔ بچے اس گھونگھے کو ایک سماجی حقیقت بنا دیتے ہیں۔ گھونگھے میں بچے اپنی سانس بھرتے ہیں، گھونگھے سے آواز نکالتے ہیں اور جزیرے کے دوسرے بچوں کو بلاتے ہیں جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے یہ پتا چلتا ہے کہ بچوں میں تہذیب، بربریت، انارکی اور جمہوریت کے درمیان انتخاب کا مسئلہ ہے۔ ایک زبردست تباہی بچوں کو ایک جزیرے میں لے آئی ہے۔ بات یہ ہے کہ ایٹمی دھماکا ہوا ہے اور جبرالٹر اور عدلیس ابابا ہوتے ہوئے لوگ بھاگے ہیں۔ لیکن ان کے ہوائی جہاز پر حملہ کیا گیا ہے اور جہاز کے مسافر ٹیوب میں بیٹھے ہوئے یہ بچے جزیرے کے ایک جنگل میں اتر آئے ہیں اور ہوائی جہاز شعلوں کی نذر ہو گیا ہے۔ جنگل پر بھی ایک زبردست قیامت آئی اور مسافر ٹیوب میں بیٹھے ہوئے کچھ بچے سمندر کی موجوں اور ہواؤں کا مقابلہ کرنے لگے اور کچھ جنگل کی جھاڑیوں میں بکھر گئے۔ یہ ایک دہشت ناک واقعہ ہے لیکن اس سارے واقعہ کا پتا بچوں کی گفتگو سے چلتا ہے حالانکہ جب بچے سو کر اٹھتے ہیں تو اس واقعہ کو کم و بیش بھول جاتے ہیں۔ اس واقعہ کا کوئی اثر ان کے شعور پر نہیں باقی رہتا۔

بعد میں یہ بچے بھیانک خواب ضرور دیکھتے ہیں اس ناول سے (Treasure Island) اور ایسے ہی دوسرے جزیروں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ بعض اوقات اس جزیرہ پر باغ عدن کا شبہ ہوتا ہے۔ بچوں کی اس دنیا میں رالف (Ralph) اور جیک (Jack) پیگی (Piggy) اور سائمن (Simon) نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ جیک کے لیے یہ جنگل بہترین شکار گاہ ہے مگر اسے یہ احساس بھی رہتا ہے کہ اس کا شکار بھی کیا جا رہا ہے۔ جیک بربریت کی دنیا سے قریب ہوتا ہے اسے کشتی کے مقابلے میں سور سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے وہ گھر بنانا چاہتا ہے ...... اس کی جبلتیں گھریلو آدمی کی جبلتیں ہیں وہ معاشرہ کو

مہذب بنانا چاہتا ہے۔ وہ سب کو گھر دینا چاہتا ہے۔ جیک اور رالف کے مزاج میں بڑا تضاد ہے۔ ان دونوں لڑکوں کے تجربات کا تصادم بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ یہ تجربوں اور احساس کے دو ایسے براعظم بن جاتے ہیں جن کے درمیان ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ تیسرا سائمن (Simon) ہے جس کو یہ دونوں کچھ کھسکا ہوا، کچھ مخبوط الحواس سمجھتے ہیں لیکن گولڈنگ اس لڑکے کو ولی بتاتا ہے۔ مسیحا نفس ولی، جیک اور پگی کے درمیان ہمیشہ صلح کرانے والا لڑکا وہ ہمیشہ دوسرے بچوں کو درختوں سے پھل توڑ کر دیتا رہتا ہے اور جنگل میں رہتے ہوئے اس لڑکے کا رابطہ فطرت سے بلکہ خدا سے قائم ہو جاتا ہے۔ سائمن نازک ترین حسّیت کا نمائندہ ہے۔ یہ بچے جنت میں نہیں رہتے اور نہ یہ کردار علامتی ہیں۔ یہ سب طبعی حقیقت کے نمائندہ ہیں۔ گولڈنگ کے اس ناول کا سارا ماحول طبعی حقیقتوں کا نمائندہ ہے۔ جانی (Johny) ہنری مارس اور راجر بھی اس جزیرے میں رہتے ہیں لیکن ان تمام بچوں میں ایک نادیدہ جانور کا خوف بھی کام کرتا ہے۔ کچھ آگے جا کر کسی ہوائی جہاز سے ایک شخص پیراشوٹ سے مجبوراً اس جزیرے میں اتر آتا ہے اس آدمی پر بھی انہیں اس نادیدہ جانور کا گمان ہوتا ہے۔ بہر حال سائمن مراقبہ کی حالت میں رہتا ہے۔ گرمیوں میں تتلیوں کو رقص کرتا ہوا دیکھتا ہے۔ اس نادیدہ جانور کے سامنے قربانی پیش ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ یہاں بھنبھناتی ہوئی مکھیاں پہنچ جاتی ہیں۔ یہاں انتڑیاں پڑی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور سوکھے ہوئے خون کی ایک جھیل سائمن ان مکھیوں کے آقا یعنی شیطان کو دیکھتا ہے۔ اس شیطان کو دیکھ کر سائمن بے ہوش ہو جاتا ہے۔ اس جزیرے پر شر انگیز چیز کیا ہے، وہ جو پگی، جیک اور رالف سمجھتے ہیں یا جانور یا شیطان نہیں ان میں سے کوئی نہیں گولڈنگ کہتا ہے شر انگیز خود انسان ہے۔ آخر میں آپ کو یہ جان کر حیرت ہوگی کہ دوسرے بچے سائمن جیسے ولی صفت لڑکے کو شیطان سمجھ کر قتل کر دیتے ہیں۔

اب میں گولڈنگ سے ایک انٹرویو کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ انٹرویو لینے والا گولڈنگ سے پوچھتا ہے: جناب کیا یہ درست ہے کہ جو نقطۂ نظر آپ کے ناولوں میں نمایاں ہوتا ہے اس کے مقابلے میں آپ اپنی گفتگو میں بہت زیادہ واضح ہوتے ہیں کیا آپ اپنے ناولوں میں اپنا نقطۂ نظر وضاحت سے ظاہر کرنے کی ہمت نہیں کرتے۔ کیا جب آپ ناول تخلیق کرتے ہیں آپ کی اپنی ذاتی رائے بھی اس میں شامل ہوتی ہے؟

مسٹر گولڈنگ: دراصل کائنات کے بارے میں جو میرا رویہ ہے وہ میں اپنے ناولوں میں ظاہر کرتے ہوئے ڈرتا ہوں بات یہ ہے کہ ایک ایسی آخری حد موجود ہے جس کے آگے مجموعی طور پر انسان نہیں جا سکتا۔ یہ حد ہر طرف، ہر سمت میں موجود ہے خود انسان کے اندر بھی ہے اور انسان کے باہر بھی اس حد سے آگے انسان نہیں جا سکتا۔ یہ آخری حد ایسی پراسرار ہے جو ہر پراسراریت کا آخری نکتہ ہے۔ علم کے ہر شعبے میں یہ حد آجاتی ہے۔

انسان ایک حد تک علم حاصل کر سکتا ہے اس کے آگے نہیں، ایک حد تک محسوس کر سکتا ہے اس سے زیادہ نہیں، ایک حد تک بیان کر سکتا ہے اس سے زیادہ نہیں۔ میرا یہ خیال ہے کہ نہ صرف یہ کہ ہمارے اندر پراسراریت ہے بلکہ ہم ہر طرف سے ایک پراسرار سچویشن میں گرفتار ہیں۔ یہ عنصر میری زندگی اور میری تحریر دونوں پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔

"کیا یہ یقین آپ کے لیے اہمیت رکھتا ہے کہ خدا موجود ہے اور حیات بعد ممات بھی اور یہ کہ ہم لوگ کسی آخری تقدیر کے سامنے جواب دہ ہیں؟

گولڈنگ: میں خدا پر یقین کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اگر خدا موجود ہے تو پھر حیات بعد ممات کی اہمیت کیا ہے۔ مجھے اپنے آپ پر یقین نہیں ہے مگر خدا پر یقین ضرور ہے۔ بات یہ ہے کہ اگر آپ کو خدا پر یقین ہے تو اپنے آپ پر یقین کرنے کی ضرورت ہی نہیں رہتی اور آپ اپنی مکمل فنا خوشی سے قبول

کر سکتے ہیں۔ بہر حال خدا کا موجود ہونا کافی ہے۔ کائنات سے میری مراد وہی کائنات ہے جس کے بارے میں آئن اسٹائن سوچتا یا قیاس کرتا ہے لیکن میرے خیال میں کائنات سے زیادہ بھی کچھ موجود ہونا چاہیے۔ میری رائے میں لامحدود کائناتیں موجود ہیں اور ان کائناتوں سے آگے اور ان سے ماورا خدا موجود ہے یعنی وہ حقیقت جسے ہم خدا کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم نے اپنی کائنات خود تخلیق کی ہے۔ ایجاد کی ہے۔ ہم نے کائنات میں کالے سوراخ دریافت کیے ہیں۔ اس لیے کہ ہمارے یہاں ہیروشیما اور بیلسن موجود ہیں۔ پہلے ہم اس دھرتی پر ہیروشیما اور بیسلن (Belsan) بناتے ہیں پھر کائنات میں سوراخ دریافت کرتے ہیں۔ ہماری کائنات ہمارے شعور کی تخلیق ہے۔ یہ صحیح ہے کہ دکھ کی کائنات یا مسرت کی کائنات موجود ہے مگر ان دونوں سے آگے ایک کائنات خیر کی بھی ہے اس خیر کی جو مطلق ہے۔ ہماری ساری بہیمیت، ہماری ساری حیوانیت ہمارے اندر موجود ہے۔ میں یہ نہیں چاہتا کہ ایسی تخلیق لامحدود طور پر باقی رہے۔

"تو کیا نقادوں کا یہ خیال صحیح ہے کہ آپ نے اپنے ابتدائی ناولوں میں انسان کا تاریک رخ زیادہ دکھایا ہے؟"

گولڈنگ: جی ہاں جنگ سے پہلے میں انسانوں کے بارے میں ترقی پسندانہ نظریہ پیش کرتا تھا لیکن جنگ کے زمانے میں اور جنگ کے بعد میرے مشاہدات اور میرے تجربات نے میرا نقطہ نظر بدل دیا۔ لیکن اپنا یہ خیال جو روسو کے خیال سے مطابقت رکھتا تھا کہ انسان کو اگر اپنے آپ پر چھوڑ دیا جائے تو وہ اپنی تکمیل کرے گا۔ مجھے غلط نظر آنے لگا۔ انسان کے اندر ایک حقیقی خباثت موجود ہے ہم خطرہ مول لیے بغیر اس حقیقت سے آنکھ نہیں موڑ سکتے لیکن ہمارے اندر محبت اور ایثار کا جذبہ بھی موجود ہے۔

آپ کو اپنی کون سی کتاب سب سے زیادہ پسند ہے۔

مجھے ان ہیریٹرز (Inheritors) سب سے زیادہ پسند ہے لیکن یہ ناول بہت کم لوگ پڑھتے ہیں۔ ایک بار آرتھر کوئزلر نے مجھ سے کہا تھا کہ تم اور تمہاری بیگم دونوں (غاروں میں رہنے والے انسان (Neanderthal) انسان معلوم ہوتے ہو۔ یہ صحیح ہے کہ مجھے (جدید انسان Homosapiens) کے مقابلے میں غاروں میں رہنے والے انسان زیادہ پسند ہیں۔ ایچ جی ویلز نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ پتھر کے زمانے میں غاروں میں رہنے والے انسان خونخوار تھے مجھے بعد میں معلوم ہوا کہ جس زمانے میں میں یہ ناول لکھ رہا تھا آثار قدیمہ کے ماہرین کو ایران میں ایک غار کا پتہ چلا تھا اور یہ بھی معلوم ہوا تھا کہ غاروں میں رہنے والے مردم خور، مردم خور نہیں تھے بلکہ اگر کوئی لنگڑا ہو جاتا تو اس سے ہمدردی کرتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنے مُردوں کو پھولوں میں دفن کرتے تھے۔

"آپ کے مختلف ناول ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں یا ایک دوسرے سے مختلف ہیں یعنی ان میں کوئی ہم آہنگی یا ارتقا موجود ہے کہ نہیں؟"

گولڈنگ: لکھنا خود ایک جنون ہے جو ہم پر مسلّط رہتا ہے اور ہر ناول میں ایک ایسا خیال موجود ہے جو کہ آسیب کی طرح میرے ساتھ رہا ہے۔ تمام کتابوں میں صرف ایک خیال نہیں ہے مجھے ایک ہی ٹائپ کے ناول لکھنے کی ضرورت بھی نہیں تھی کیوں کہ میرا پہلا ناول "لارڈ آف دی فلائز" ایسا ناول ہے جس کی صرف امریکہ میں ستر لاکھ کاپیاں فروخت ہوئی ہیں۔ میں نے اپنا ہر ناول اپنی اندرونی ضرورت کی وجہ سے لکھا ہے ورنہ ایک ناول سے مجھے اتنے پیسے ملتے رہے ہیں کہ دوسرا ناول لکھنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔

دریدا اور پسِ ساختیات

(۱)

"لفظ انسان کو آزاد کرتا ہے جو شخص اپنا اظہار نہیں کر سکتا وہ دراصل غلام ہے بولنا آزادی کا عمل ہے بلکہ خود آزادی ہے۔"

سقراط نے لکھا نہیں بلکہ دوستوں، شہریوں، شاگردوں اور مخالفوں سے گفتگو کی ہے اور ان کے سامنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اس کے بولے ہوئے لفظ آج بھی افلاطون کی تحریروں میں جگمگاتے ہیں افلاطون خود لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولے ہوئے لفظ کی اہمیت کو مانتا ہے چنانچہ افلاطون کے ایک مکالمہ فیڈریس میں سقراط کے اصرار پر فیڈریس وہ تقریر سناتا ہے جو لیسیاس کی لکھی ہوئی ہے: اس پر سقراط کا ردعمل یہ ہے۔

یہ Midas کے مقبرے کے کتبہ کی طرح ایسے حصّوں پر مشتمل ہے جو ایک دوسرے سے تبدیل کیے جا سکتے ہیں ان میں کوئی وحدت نہیں ہے ایک ہی چیز کو بار بار دہرایا گیا ہے اس کا کوئی آغاز کوئی خاتمہ نہیں ہے۔ زندہ چیز کی طرح سَر اور پاؤں نہیں رکھتی یہ ایک مُردہ گفتگو ہے محض تکرار۔ کتبہ یہ ہے۔

"میں کانسی کی دوشیزہ ہوں اور میڈاس کی قبر پر پڑی
ہوں۔ جب تک پانی بہتا رہے گا اور اونچے درخت اُگتے رہیں
گے اس حسرتناک قبر سے لپٹی ہوئی میں رہگیروں کو جتاتی
رہوں گی کہ اس کے نیچے میڈاس سو رہا ہے۔"
ان اشعار میں کسی مصرعے کو آگے پیچھے کر دینے سے کوئی
فرق نہیں پڑتا۔

سقراط

یہاں تحریر کے مقابلے میں بولے ہوئے لفظ کی اہمیت ظاہر کرنے کے لیے سقراط مصر کی ایک روایت کا سہارا لیتا ہے کہ مصر میں کسی زمانے میں ایک دیوتا تھیوٹ نام کا تھا جس نے مختلف علوم و فنون ایجاد کیے تھے جن میں ہئیت، ہندسہ اور حساب بھی شامل تھا لیکن اس دیوتا کی سب سے بڑی ایجاد حروف تہجی تھے۔ اس زمانے میں کہتے ہیں کہ بالائی مصر پر آمون دیوتا کی حکومت تھی۔ تھیوٹ نے اس دیوتا کو اپنی ایجاد کی ہوئی چیزیں دکھائیں۔ جب حروفِ تہجی کی باری آئی تو تھیوٹ نے کہا کہ ان سے مصریوں کی عقل و دانش میں اضافہ ہوگا۔ آمون دیوتا نے اس سے اختلاف کیا۔ اسی مکالمہ میں افلاطون نے دکھایا ہے کہ فیڈریس اور سقراط کے درمیان گفتگو ہوتی ہے جس میں سقراط تحریر کے مقابلے میں بولے ہوئے لفظ کی اہمیت پر بڑی دلیلیں دیتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ بہترین تحریر وہ ہوتی ہے جو انسان کے دل پر لکھی جاتی ہے یعنی وہ گفتگو جو سُننے والے کے دل میں اُتر جائے اور حق و صداقت کے مطابق اس کی شخصیت کی تشکیل میں مدد دے چنانچہ فیڈریس اور سقراط کے درمیان گفتگو کا یہ حصّہ دیکھیے:

سقراط: (تحریر کے علاوہ) کیا الفاظ کی ایک اور قسم نہیں ہے
جو اس سے کہیں بہتر ہے؟
فیڈریس: یعنی

سقراط: یعنی وہ الفاظ جو سیکھنے والے کے دل پر نقش ہوں جو اپنی حفاظت آپ کر سکیں۔

فیڈریس: کیا تمھارا مطلب صاحب دانش کے اس بیان سے ہے جس میں زندگی بھی ہوتی ہے اور روح بھی اور تحریر ایسے ہی لفظ کی شبیہہ ہوتی ہے۔

سقراط: ہاں میرا مطلب یہی ہے۔ اچھا یہ بتاؤ ایک سمجھدار کاشتکار اس بیج کو لے کر جسے اُس نے احتیاط سے رکھا ہو اور چاہتا ہو کہ پھل لائے عین موسم گرما میں Adonis کے باغ میں بودے گا اور چاہے گا کہ بس آٹھ دن کے اندر اندر ایک لہلہاتا ہوا کھیت اُسے مل جائے۔

فیڈریس: نہیں

سقراط: تو پھر ایسا شخص جو عدل، نیکی اور عزت کے معاملے میں بصیرت رکھتا ہو وہ اپنے بیج کے معاملے میں ایک کاشتکار سے بھی کم عقل ہوگا؟

فیڈریس: ہرگز نہیں

سقراط: تو پھر وہ سنجیدگی کے ساتھ سطح آب پر لکھے اُن الفاظ کا بیج بوئے جو نہ خود اپنے خیالات کی ترجمانی کر سکتے ہیں اور نہ دوسروں کو حق کی تعلیم دے سکتے ہیں۔

سقراط یا افلاطون کے لیے تحریر یا بولے ہوئے لفظ کا تقابلی مطالعہ دلچسپی کا باعث ہو سکتا ہے لیکن اب ہمارے سامنے سقراط کے بولے ہوئے لفظ افلاطون کی تحریر میں موجود ہیں گویا تحریر اور بولے ہوئے لفظ دونوں کی اہمیت واضح ہو گئی ہے لیکن یورپ کی مابعدالطبیعیاتی روایت کو سمجھنے کے سلسلے میں ژاک دریدا کا قول ہے کہ یورپ کی مابعدالطبیعیات کی روایت بنیادی طور پر

Logocentric ہے یعنی اس کی بنیاد نطق مرکزیت پر ہے، موجودہ دور میں لسانیات اور ساختیات نے نشانیوں کی اہمیت پر زور دیا ہے کیوں کہ لسانیات اور ساختیات دونوں کی بنیاد نشانیوں پر ہے یعنی (Signs) پر۔ لوگوس یونانی لفظ ہے جس کے معنی بولے ہوئے لفظ کے ہیں۔ لوگوس بولے ہوئے لفظ کے علاوہ عقل کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ عیسائیت میں لوگوس سے مراد مقدس لفظ بھی ہوتے ہیں یعنی Divine Word باپ بیٹے اور روح القدس کی تثلیث میں لوگوس بیٹے کے لیے بھی آتا ہے یعنی حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے لیے بھی۔ لیکن فلسفہ میں یہ لفظ کائنات کی ساخت اور اس کے ارتقاء میں جو اعلیٰ ترین عقل کارفرما ہے اس کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ فیلو حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے تیس بتّیس سال پہلے اسکندریہ میں پیدا ہوا تھا اور حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے بعد چھیالیس سال تک زندہ رہا وہ کہتا ہے کہ لوگوس یعنی عقل ہی کائنات کو باندھے رکھتی ہے بکھرنے نہیں دیتی انسان کی روح میں عقل ہوتی ہے اور کائنات میں مقدس عقل۔ آفاقی حیثیت خدا کو حاصل ہے اور پھر اس کے بعد خدا کی عقل یعنی لوگوس کو۔

یونانی تہذیب سے پہلے مصریوں کا بھی یہ عقیدہ تھا کہ لوگوس دراصل لفظ کو ادا کرنے کی وہ صلاحیت ہے جو خدا کے ارادے کو روبہ عمل لاتی ہے۔ لوگوس مصر کے سب سے بڑے دیوتا "را" کی عقلی صلاحیتوں کا مظہر ہے مصریوں کا یہ عقیدہ تھا کہ "را" کے قلب نے وہ لفظ ادا کیے جن سے آسمان و زمین وجود میں آئے اور آسمانوں اور زمین میں جو کچھ ہے اس میں توازن قائم ہوا۔ لوگوس یونانیوں کے یہاں مخفی خیالات کی تصویر ہے۔ لوگوس یا لفظ وہ آئینہ ہے جس میں الوہی دماغ منعکس ہوتا ہے اور کائنات لوگوس یا لفظ ہی کائنات کا اصل جوہر ہے۔ عہد نامۂ عتیق کے بابِ تکوین میں بھی لکھا ہوا ہے کہ خدا نے کہا روشنی ہو اور روشنی ہوگئی۔ ہسرل کے یہاں بھی یہ مسئلہ

تھا کہ زبان خیال کی کیا خدمت انجام دے سکتی ہے ہسرل کے زبان کی تشکیل کا
مطلب ہے معنی کی حفاظت معنی تک رسائی اور معنی کے اظہار کا امکان۔ وہ زبان
کو انٹلکچول سچائی کی تجسیم کا ایک خالص ماورائی امکان سمجھتا ہے وہ کہتا ہے
اندرونی خود کلامی کی صورت میں اور جب انسان دوسروں سے گفتگو کرتا ہے یا
اپنی گفتگو سنتا ہے تو وہ اس نیت کو مکمل طور سے اور براہِ راست سمجھ جاتا ہے جو
الفاظ کے پسِ پردہ کام کرتی ہے۔ اندرونی خود کلامی کے وقت انسان الفاظ کو ان
کے اظہار سے پہلے ہی سمجھ جاتا ہے انسان کے ذہن کے اظہار کرنے والے آدھے
حصے اور اس اظہار کو سمجھنے والے دوسرے آدھے حصے کے درمیان معانی مشترک
ہوتے ہیں کہ اس کے برعکس ساختیات پسندوں نے زبان کی ساخت کو اہمیت
دی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ معاشرے میں زبان ہی سنگِ بنیاد کی
حیثیت رکھتی ہے زبان خود مختار ہوتی ہے اور غیر شخصی جب کسی دوسرے شخص
سے ہم اپنے خیالات یا احساسات کا اظہار کرتے ہیں تو ہم اپنی انفرادیت کے ایک
حصے کو قربان کر دیتے ہیں اس کے علاوہ جب ہم اپنی پرائیویٹ زندگی سے نکل
کر علامتوں کے سماجی نظام میں داخل ہوتے ہیں تو ہماری انفرادیت کچھ کم ہو
جاتی ہے اور یہ انفرادیت اس وقت کچھ اور کم ہو جاتی ہے جب ہم اپنا اظہار زبان کے
ابتدائی نظام میں نہیں بلکہ ادب کے ثانوی نظام میں کرتے ہیں۔ زبان کا
تعلق پورے معاشرے سے ہوتا ہے پوری تہذیب زبان پر قائم ہوتی ہے زبان
کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ پوری قوم کی نمائندگی کرتی ہے مثلاً ہمیں اسکیموز
کی زبان میں جنگ کے لیے کوئی لفظ نہیں ملتا ہے۔

زبان کا انحصار بولے ہوئے لفظ پر ہوتا ہے۔ دریدا کے خیال میں تحریر
بولے ہوئے لفظ سے زیادہ اہم ہوتی ہے اس لیے کہ تحریر ہی وہ منزل ہے جو زبان
حاصل کرنا چاہتی ہے۔ بولنے کا عمل زبان کا ابتدائی عمل ہے اور تحریر بولنے کے
بعد ظاہر ہوتی ہے یہ سچ ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ابتدائی عمل ہی

اصل حقیقت ہو۔ افلاطون نے فیڈریس کے مکالمے میں تحریر کی کمزوریاں دکھائی ہیں مثلاً

> سقراط: میرے دل میں بے اختیار یہ خیال آتا ہے فیڈریس کہ تحریر بھی بدقسمتی سے مصوری کی طرح ہے کیوں کہ مصوری کے کارنامے زندگی کا انداز تو رکھتے ہیں لیکن کوئی اگر ان سے کچھ پوچھے تو بول نہیں سکتے۔ یہی حال لکھی ہوئی تقریروں کا ہے ہم سمجھتے ہیں کہ وہ فہم وادراک رکھتی ہیں لیکن اگر ہم کوئی بات معلوم کرنا چاہیں یا ان سے کوئی سوال کریں تو بندھا ٹکا جواب ملے گا اور اب انھیں ایک بار لکھ دیا جائے تو پھر اٹھا کر ہر طرح کے لوگوں کے درمیان پھینک دی جاتی ہیں ایسے لوگوں کے درمیان جو انھیں سمجھتے ہوں یا نہ سمجھتے ہوں انھیں یہ تمیز نہیں ہوتی کہ کسے جواب دیں۔

سقراط بولنے کو اہمیت دیتا ہے روم کے رہنے والوں کی یہ کہاوت ہے کہ جب بات بولی جاتی ہے تو وہ اُڑ جاتی ہے اور جو لکھی جاتی ہے رہ جاتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تحریر کی صورت میں زبان خود مکتفی ہوتی ہے اور تحریر اس بات کی ضمانت ہوتی ہے کہ خیال شعور سے باہر آ گیا ہے۔ بولی ہوئی زبان خیال کی نمائندگی کرتی ہے اور لکھی ہوئی زبان بولی ہوئی زبان کی۔ افلاطون بولے ہوئے لفظ کو جائز اولاد کی طرح سمجھتا تھا اور تحریر شدہ لفظ کو اس کا یتیم بھائی لیکن خود افلاطون نے مکالمات لکھ کر اس کی تردید کر دی ہے اس کے علاوہ اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ دنیا کی تقریباً ساری زبانوں کی ابتدائی تحریریں مذہبی یا کسی پُراسرار علم سے تعلق رکھتی ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ یہ مذہبی تحریریں انسانیت کے لیے بے حد مفید اور اہم ثابت ہوئی ہیں تہذیب کا

پھر ازبان ہی کے آئینے میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔

اگر ہماری زبان مکمل نہ ہو تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ابھی ہماری تہذیب مکمل نہیں ہوئی ہے لسانیات جو زبان کے قوانین کا مطالعہ کرتی ہے سماجی طور پر اسی لیے اہم ثابت ہوتی ہے کہ وہ اس زبان کے بولنے والوں اور ان کی تہذیب پر روشنی ڈالتی ہے۔

دریدا کی ردِ تشکیل (Deconstruction) تحریر کی تشریحی مرکزیت کو رد کرتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ متن میں ہو کیا رہا ہے اس کا دوسرے متنوں سے کیا تعلق ہے۔ اس کا سیاق و سباق کیا ہے اور اس کا تحت متن کیا۔ دریدا نے یورپ کے تقریباً تمام اہم مفکروں کا تجزیہ کیا ہے اور اب دریدا کی ردِ تشکیل (Deconstruction) فلسفہ سے آرٹ اور فلم تک کی دنیا تک پھیل گئی ہے۔ دریدا نے بظاہر مکمل اور ہم آہنگ نظامِ فکر میں چھپے ہوئے تضادات دکھانے کی کوشش کی ہے اس نے مصنّف کے تصوّر کو بھی ہدف بنایا ہے وہ یہ کہتا ہے کہ محدود مظاہر سے بھی معانی کی کہکشائیں اُبھرتی رہتی ہیں یعنی الفاظ اپنے مفاہیم سے بھی زیادہ کچھ مفاہیم رکھتے ہیں یوں سمجھیے کہ لفظوں کی معنیاتی فضا Semantic Space محدود نہیں ہوتی یعنی جب ہم مصنّف کے ابہام سے معانی کے بیج چنتے ہیں تو دراصل مصنّف اور قاری کے درمیان برابری کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔

دریدا نے اپنی ایک تصنیف میں افلاطون کے مکالموں میں جس طرح ایک لفظ Pharmacon کے معانی کا جال بچھا ہوا پیش کیا ہے مثلاً یہ کہ Pharmacon کے ایک معنی دوا دوسرے معنی سحر کیا ہوا پانی یا شربت، اس کے علاوہ زہر خضاب اور یا رنگ یہ لفظ Pharmakos سے بھی تعلق رکھتا ہے (ہر چند کہ افلاطون نے کہیں یہ لفظ استعمال نہیں کیا) جس کے معنی ایسے شخص کے ہیں جو بھینٹ چڑھا دیا جائے۔ اس لفظ کا تعلق Pharmakeia سے بھی

ہے جس کے معنی دواسازی یا جادوگری بھی ہیں اور یہ اس لڑکی کا نام بھی ہے جو Oritheyia کے ساتھ اس وقت کھیل رہی تھی جب بوریاس Boreas اس کو اٹھا لے گیا۔ اس اساطیری قصّے کا ذکر افلاطون نے فیڈریس میں اس طرح کیا ہے۔

سقراط اور فیڈریس میں گفتگو ہو رہی ہے۔

فیڈریس: وہ جگہ یہیں کہیں ہے جس کے متعلق مشہور ہے کہ بوریاس Oritheyia کو ایلیس کے کنارے پکڑ لے گیا تھا۔

سقراط: ہاں روایت تو یہی ہے

فیڈریس: کیا اسی مقام سے؟

ندی کا پانی کس قدر صاف اور چمکدار ہے کہ دیکھ کر جی خوش ہوتا ہے اگر چشمِ تصوّر سے دیکھیں تو آس پاس حسین لڑکیاں بھی کھیلتی نظر آئیں گی

سقراط: میرے خیال میں وہ جگہ ٹھیک اس مقام پر نہیں ہے بلکہ ایک چوتھائی میل آگے ہے جہاں سے ندی کو پار کر کے آرٹیمیس کے مندر کو جاتے ہیں اور وہاں غالباً بوریاس کے نام کی ایک قربان گاہ بھی بنی ہوئی ہے۔

فیڈریس: میں نے کبھی غور نہیں کیا مگر مہربانی کر کے یہ تو بتاؤ کہ تم اس قصّے کے قائل ہو؟

سقراط: دانشمند لوگ ذرا شکّی ہوا کرتے ہیں۔ اگر میں بھی ان کی طرح شک سے کام لوں تو کوئی انوکھی بات نہ ہوگی میں اس کی عقلی توجیہ کر سکتا ہوں کہ اور یتھیا فارمیسیا کے ساتھ کھیل رہی تھی کہ شمال سے ایک آندھی آئی اور اسے

اُڑا کر قریب کے پہاڑ پر لے گئی اور چونکہ اس کی موت اس
طریقہ سے ہوئی اس لیے یہ کہا جاتا ہے کہ اُسے بوریاس پکڑ لے گیا۔
(مکالمات افلاطون ترجمہ: عابد حسین)

دریدا کا اصرار اس بات پر ہے کہ افلاطون اس لفظ یعنی Pharmacon کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ سیاق و سباق میں رہ کر اس کے معانی صرف ایک سمت میں رہیں کسی دوسری طرف نہ جائیں لیکن خود یونانی زبان میں اس لفظ کے معانی کی کثیر الجہتی اپنی جگہ باقی رہتی ہے اور جہاں تک دوسری زبانوں میں اس کے ترجمہ کا تعلق ہے یہ ترجمہ بھی اس لفظ کی ایسی قرأت پر مبنی ہوتا ہے جو ایک طرف اس کے معانی کو بند کرتا ہے اور دوسری طرف کھول دیتا ہے یہ صورت ترجمہ کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتی بلکہ دریدا کی رائے میں اس کا سبب خود تحریر کی نوعیت ہوتی ہے۔

یہ تمام ترجمے ان زبانوں میں مغربی مابعدالطبیعیات کے وارث ہیں اور اس کا ذخیرہ ہیں Pharmacon کے لفظ پر تجزیہ کا ایسا اثر کرتے ہیں جو اس لفظ کو جارحانہ طور پر تباہ کر دیتے ہیں اور تعبیر کر کے اسے اس کے عناصر میں سے صرف کسی ایک سادہ سے عنصر تک محدود کر دیتے ہیں۔ ایسا ہی باطنی نشوونما کی روشنی میں دیکھنے سے نظر آتا ہے جس نے اسے ممکن بنایا ہے۔

اس قسم کا تعبیری ترجمہ اتنا ہی متشدد ہوتا ہے جتنا بے اثر اور کمزور ترجمہ Pharmacon کے لفظ کو تباہ کر دیتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ اس لفظ تک رسائی سے بھی روک دیتا ہے اور یہ لفظ محفوظ طور پر مس ہوئے بغیر اپنی جگہ رہتا ہے۔

(Dissemination: Jacques Derrida)

دریدا کہتا ہے کہ مغربی فلسفہ کی منطق کا یہ تقاضہ ہے کہ اس لفظ کے معانی میں جو تضادات چُھپے ہوئے ہیں یعنی جو متضاد قوتیں چھپی ہوئی ہیں انھیں ایک دوسرے سے الگ کر دیا جائے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترجمہ اور تعبیر کے مسائل اس زبان کے مابعدالطبیعیاتی کردار سے بندھے ہوتے ہیں جس میں یہ ترجمہ کیا گیا ہے اور اس زبان کے مابعدالطبیعیاتی کردار سے بھی جس سے یہ لفظ لیا گیا ہے۔

افلاطون کے مکالمات میں بُننے کا عمل استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے اسی طرح دریدا کے یہاں بھی بُننے کا عمل استعارہ کے طور پر آتا ہے۔ تحریر میں بُننے کا عمل صرف کچھ لفظوں یا تصوّرات کے باہمی طور پر ملانے پر منحصر نہیں ہوتا بلکہ بنا ہوا متن کچھ اس طرز اور نوعیت کا ہوتا ہے کہ پھیل سکتا ہے سکڑ سکتا ہے اسے دوسری تحریروں کے ساتھ پیوند کیا جا سکتا ہے اسے تہہ کیا جا سکتا ہے اس میں گرہ لگائی جاتی ہے حلقے بنائے جاتے ہیں انھیں کھولا بھی جا سکتا ہے۔ چنانچہ تحریر کے نمونے اور اندرونی بُنت کو سمجھنے کے لیے بُننے والے کے اس فن کو سمجھنا ضروری ہے جس کی مدد سے گرہیں لگائی جاتی ہیں حلقے بنائے جاتے ہیں اور یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ بُنے ہوئے کپڑے کی ظاہری سطح کس طرح اس کے تانے بانے کو چھپا لیتی ہے دریدا نے ہیگل کے (Sign) کے تصور سے بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ لفظ یا Signifier جو زندہ حالت میں ہوتا ہے ہیگل کے نظامِ فکر میں ایک مقبرہ بن کر رہ جاتا ہے کیوں کہ وہ کہتا ہے کہ ہیگل کے مطابق

> (Sign) کا جسم ایک ایسی عمارت ہوتا ہے جس میں روح قید کر دی جاتی ہے اسی یادگار کے قلب میں روح اپنے آپ کو زندہ رکھتی ہے موت کی صورت میں بھی زندگی کی یاد کو تازہ رکھتی ہے۔

اور یہی Sign سارے ساختیات پسندوں اور خود دریدا کی بحثوں کا مرکزی نکتہ ہے۔

پہلے یہ Sign بولی ہوئی صورت میں اور پھر تحریر کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ ایک طرف یہ Sign ہیگل کے لیے ایسی یادگار عمارت ہے جس میں روح قید ہوتی ہے اور دوسری طرف فیور باخ کے لیے یہ انسان کی آزادی کا مظہر ہے یعنی جو شخص اپنا اظہار نہیں کرسکتا وہ غلام ہے لیکن دریدا کہتا ہے اگر کوئی شخص شعوری طور پر بھی زبان کا استعمال کرے تو زبان میں ایسی قوتیں چھپی ہوتی ہیں کہ مصنّف کے قابو میں نہیں رہتیں یہی بات اس نے Pharmacon کے سلسلے میں افلاطون کے مکالمات کا ردِتعمیری انداز سے تجزیہ کرتے ہوئے کہی ہے۔

دریدا کے مطابق Signs ایک تو وہ ہوتی ہیں جو حواس میں آسکتی ہیں اور دوسری وہ جو قابلِ تفہیم ہوتی ہیں۔ مابعد الطبیعیات میں Sign دو لمحوں کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتی ہے یا کسی چیز کی موجودگی اور اپنی ذاتی موجودگی کے درمیان ایک حوالہ ہوتی ہے۔

دریدا کے یہاں Logocentric سے مراد موجودگی کی مابعدالطبیعیات ہے۔ دریدا نے ساختیات اور پس ساختیات کے مرکزی مسئلوں کو پیش کیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ متن بھی کپڑے کی طرح بُنا ہوا ہوتا ہے یہ ایسے دھاگے ہوتے ہیں جو کبھی ایک نہیں ہونے پاتے بلکہ ایک دوسرے کی جگہ لینا چاہتے ہیں۔

دریدا نے ہمیشہ کسی مخصوص متن کے بارے میں لکھا ہے لیکن اس کی تعبیر اور قرأت کا اثر ادبی تنقید پر بہت گہرا ہوا ہے۔

(۲)

ساختیات کا اندازِ فکر لوگوں کے لیے بہت نیا تھا چنانچہ امریکہ کی جان ہاپکنس یونیورسٹی سے ساختیات کے مفکروں کو دعوت دی گئی کہ وہ یہ سمجھائیں کہ آخر ساختیات سے کیا مراد ہے۔ جن مفکروں کو دعوت دی گئی اُن میں دریدا بھی تھا یہ ۱۹۶۶ء کا واقعہ ہے اس سیمینار کے لیے دریدا نے جو مضمون لکھا تھا اس میں دریدا نے لیوی اسٹراس کے طریقہ کار کا تجزیہ کیا تھا اور بتایا تھا کہ تعبیروں کے سلسلے میں صورت حال میں بڑا تضاد ہے ایک تو وہ تعبیر ہے جو گزشتہ زمانے کو سامنے رکھ کر کی جا سکتی ہے یعنی وہ تعبیر جو ماضی کے پس منظر میں ہوگی یعنی جو ماضی کو اپنے آغاز میں دریافت کرنے کی کوشش کرے گی اور دوسری تعبیر وہ ہو سکتی ہے جو موجودہ صورتِ حال اور مستقبل کو پیشِ نظر رکھ کر کی جائے۔ یوں تو دریدا یہ کہتا ہے کہ یہ بتانا مشکل ہے کہ کون سی تعبیر بہتر ہوگی یعنی ان دونوں کے درمیان انتخاب نہیں کیا جا سکتا۔ دریدا کی اس گفتگو کے باوجود اس کی تحریر پڑھنے والا یہ سمجھ جاتا ہے کہ وہ تعبیروں کے آزاد کھیل میں یقین رکھتا ہے۔

ساختیات پر اس امریکی سیمینار کا نتیجہ پس ساختیات اور دریدا کی اہمیت کی شکل میں نکلا۔ دریدا کی پس ساختیاتی فکر کا نتیجہ یہ نکلا کہ گویا مَتن میں تیقن کی تلاش کو ترک کر دینا چاہیے بلکہ مَتن کو صرف مَتن کے عناصر کا کھیل سمجھنا چاہیے دوسرے لفظوں میں سچائی ایک کھیل کے سوا کچھ نہیں ہے۔ اس سے

بس لطف اندوز ہونا چاہیے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی مَتن کے اندر اُتر کر دیکھیے ہر مَتن کے اندر کئی مَتن بنے ہوئے ہوتے ہیں اور تحریریں تضادات سے بھری ہوتی ہیں۔

اس طرح دریدا نے معانی اور سچائی کی بنیاد ہی گرا دی اس کے باوجود کیمبرج یونیورسٹی نے اسے اعزازی ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی ہرچند کہ آکسفورڈ یونیورسٹی نے برطانیہ کی وزیراعظم مسز مارگریٹ تھیچر کو اعزازی ڈاکٹریٹ کی ڈگری اس لیے نہیں دی کہ اس کی خراب مالی پالیسی نے تعلیم کے شعبے کو نقصان پہنچایا تھا۔

دریدا کے خیال میں گفتگو اور ادب میں فرق ہوتا ہے گفتگو میں بات چیت کرنے والے ایک دوسرے کا قطعی مفہوم واضح طور پر سمجھتے ہیں لیکن ادب میں اس کے برعکس کھیل کا عنصر اتنا اہم اور نمایاں ہوتا ہے کہ قاری جو معنی چاہے وہ کسی ادب پارے کو پہنا سکتا ہے۔

دریدا کے مضامین سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی توجہ زیادہ تر زبان اور مَتن پر ہوتی ہے۔ اس کے خیال میں ہر مَتن اپنے اندر کئی مَتن چھپائے ہوئے ہوتا ہے یہ مَتن ایک دوسرے کو اپنی جگہ سے ہٹاتے بھی رہتے ہیں۔ دریدا اپنے مضامین میں نئی اصطلاحوں کو نئے Strategic کردار عطا کرتا رہتا ہے اور یہ اصطلاحیں وہ اسی مَتن سے نکال لیتا ہے جس مَتن پر بحث کرتا رہتا ہے پرانی اصطلاحوں کو ختم کرتا جاتا ہے اور نئی اصطلاحوں کو استعمال کرتا ہے، مَتن کے تجزیے کے وقت وہ کسی خاص نظریے پر زور نہیں دیتا اس کا نظریہ اور طریقہ کار دونوں اس کی تحریر میں موجود ہوتے ہیں۔

آئیے سب سے پہلے یہ دیکھیں کہ مغربی فلسفہ سے دریدا کا نقطۂ انحراف کیا ہے یعنی مغربی فلسفہ پر اس کا سب سے بڑا اعتراض کیا ہے وہ اعتراض یہ ہے کہ مغربی فلسفہ افلاطون کے زمانے سے اب تک نطق مرکزی یعنی

رہا ہے سوال یہ ہے کہ نطق مرکزیت سے اس کی کیا مراد ہے وہ Logocentric کہتا ہے کہ مغرب میں جن لوگوں نے زبان کا تجزیہ کیا ہے وہ بتاتے ہیں کہ بولے ہوئے لفظ کو ہمیشہ لکھے ہوئے لفظ پر ترجیح دی گئی ہے حالانکہ زبان کے نظریات کو گفتگو کی بنیاد پر نہیں تحریر کی بنیاد پر قائم ہونا چاہیے افلاطون نے فیڈریس والے مکالے میں تحریر کو زہر قرار دیا ہے۔ لوگوس ایک یونانی لفظ ہے اور اس کا تعلق قدیم مصر سے بھی ہے Logos یونانی زبان کا ایک ایسا لفظ ہے جو انسان کے باطن میں عقلی اصول ہیں ان پر اور کائنات میں جو عقلی اصول ہیں ان دونوں پر محیط ہے۔ Logos ایک قانون کی حیثیت بھی رکھتا ہے ایسا لگتا ہے کہ دریدا چونکہ ایک مادہ پرست مفکر ہے اس لیے Logos کے تصور سے نالاں ہے اور کہتا ہے کہ Logos کا تصور خوش فہمی کے سوا کچھ نہیں ہے دریدا کا نظریہ اس قدر مادی ہے کہ وہ روح کی طرح ذہن کو بھی ایک واہمہ سمجھتا ہے اور اصل اہمیت دماغ کو دیتا ہے۔ مغربی تہذیب پر دریدا کا اعتراض یہ ہے کہ یہ تہذیب اپنی بنیاد میں نطق مرکزی ہے۔

سوسیئر جو جدید لسانیات کا بانی ہے سقراط اور افلاطون کی طرح بولنے ہی کو زبان کا سچا معیار قرار دیتا ہے اسی طرح لیوی اسٹراس کا بھی خیال ہے کہ بولنے ہی سے معاشرہ قائم ہوا ہے اور اس کے خیال میں تحریر کی وجہ سے موجودہ معاشرے سے اجتماعی ذمہ داریوں کا احساس غائب ہو گیا ہے اور یہ کہ معاشرہ اسی وجہ سے انتشار اور غیر انسانی روش کا شکار ہے افلاطون نے فیڈریس میں تحریر کو ابلاغ کا ایک لاوارث بچہ قرار دیا تھا جو تخلیق ہوتے ہی اپنے باپ سے علیحدہ ہو جاتا ہے افلاطون کہتا تھا کہ تحریر ہر طرح کی غلط فہمیوں کو جنم دے سکتی ہے کیوں کہ بولنے والا موجود نہیں ہوتا کہ پڑھنے والے کو اپنے خیالات واضح طور پر سمجھا سکے۔

ان خیالات کے برعکس دریدا تحریر کو گفتگو پر فضیلت دیتا ہے اور کہتا ہے

کہ لکھنے والا خود اپنی تحریر کے معانی پر فوقیت نہیں رکھتا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ لکھنے کے دوران مصنّف اپنے الفاظ کے معانی سے دوچار ہوتا ہے دریدا کا خیال ہے کہ مصنّف کا جو مقصد ہوتا ہے تحریر اس سے کچھ زیادہ ہی بولتی ہے دریدا کہتا ہے کہ مغربی فلسفہ کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ ہمیشہ دوسرے معانی کو دبا کر مَتن کو ایک مخصوص معانی دیے جاتے ہیں دریدا اس جانب داری کو بے نقاب کرنا چاہتا ہے اسی کو وہ نطق مرکزیت کہتا ہے۔

ردِ تشکیل یا Deconstruction دریدا کے فلسفہ کا انتہائی اہم حصّہ ہے اور مذہب، فلسفہ اور سائنس کے لیے اسے سمِ قاتل قرار دیا گیا ہے۔

جب دریدا ۱۹۶۰ء میں سوربون یونیورسٹی میں تھا تو اسی وقت سے اس کے ردتشکیلی فکر کا آغاز ہو گیا تھا اس کے ردتشکیلی رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ نام نہاد فلسفیانہ مَتن کے اندر بھی صنائع بدائع اور خطابیہ انداز کی بناوٹیں اور تراکیب موجود ہوتی ہیں۔

وہ کہتا ہے کہ معنی نُما تو ہوتے ہیں لیکن ان کا کوئی تصوّر معنی نہیں ہوتا بلکہ ایک معنی نُما دوسرے معنی نُما کی طرف اشارہ کرتا ہے اس طرح ہم سچے معانی سے محروم رہ جاتے ہیں ہم ایک معنی نُما سے دوسرے معنی نُما تک سفر کرتے رہتے ہیں اور تصوّرِ معنی تک کبھی نہیں پہنچتے۔ قاری کے ذہن میں تصوّرِ معنی ایک ٹرمنس کی طرح ہوتا ہے اور یہ ٹرمنس کبھی نہیں آتا، وہ جو غالب نے کہا تھا کہ پیاز کے چھلکے اترتے جائیں گے تم معانی تک کبھی نہ پہنچ پاؤ گے۔

دریدا کے خیال میں معانی کا یہ التباس انسان خود پیدا کرتا ہے کیوں کہ وہ معانی کے مادی تصوّر سے خوف زدہ رہتا ہے معانی کا مطلب ہی یہ ہے کہ لاتعداد ممکنہ معانی پیدا ہوتے رہیں ردتشکیل کا آغاز، پلاٹ، تھیم اور Subject کے انکار سے ہوتا ہے مثلاً ہیملٹ نہ ٹریجیڈی ہے نہ پراسرار کھیل اور نہ کردار کا مطالعہ بلکہ بے قاعدہ بے ضابطہ لسانی نشانات اور رموز اور روایتوں کا ایک غیر ذاتی انداز

جس کا کوئی بھی قاری ہو سکتا ہے اور پڑھنے والا ہیملٹ کو کسی بھی انداز سے پڑھ سکتا ہے۔ نٹشے، ہائڈیگر اور فرائڈ نے مغربی فلسفہ پر جو حملے کیے تھے ان میں دریدا نے ایک اور حملہ کا اضافہ کر دیا ہے۔ دریدا کے خیال میں سچائی دریافت کرنے کا کوئی امکان باقی نہیں ہے۔

رد تشکیلی تنقید اینٹ پر اینٹ جما کر عمارت کو آگے نہیں بڑھاتی بلکہ تلمیحات، چٹکلوں اور لطیفوں سے بھی کام لیتی ہے اس طرح روایتی تنقید کے مقابلے میں کھیل کا رویہ اختیار کر لیتی ہے۔ رد تشکیلی تنقید میں Notes، کمنٹریاں، اشتہار اور خود اپنی کتاب کے خلاف تبصرہ بھی مل جائے گا اور پھر اس تبصرے کا جواب بھی۔

دریدا کے مطابق بعض متن ایسے ہوتے ہیں کہ ان کی رد تشکیل آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ رد تشکیلی تجزیے کا مقصد ہی یہ ہے کہ کسی متن میں مجموعی ربط سے جو ایک مرکز پیدا ہو جاتا ہے اس کے اقتدار کو توڑ کر متن میں داخل ہونے کے جتنے راستے ممکن ہوں بنائے جائیں۔

اب ذرا Dissemination کو دیکھیے یہ بھی دریدا کی ایک نئی اصطلاح ہے اس سے مراد وہ معنوی بکھراؤ یا تخم کاری ہے جو مشابہتوں کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اور اسے کبھی کنٹرول نہیں کیا جا سکتا۔ ابہام میں تو یہ امکان باقی رہتا ہے کہ معانی کو آخر کار پہچان لیا جائے اور متعین کر دیا جائے۔ Dissemination معانی کا ایسا بکھراؤ ہے جسے کنٹرول نہیں کیا جا سکتا۔

گفتگو اور تحریر کا جہاں تک تعلق ہے دریدا ان دونوں کا ماخذ Arche Writing کو سمجھتا ہے اس کے خیال میں مغربی فلسفہ کا تعلق Logos سے ہے تو سوال یہ ہے کہ اس Logos کا غیر کیا ہے اس کا غیر ہے خطابیہ Rhetorics یا کہانیاں اور داستانیں، نٹشے کی تحریروں سے پتا چلتا ہے کہ فلسفہ بھی خطابیہ ہی کا ایک انداز ہے اس طرح انسان مجبور ہوتا ہے کہ وہ Arche

Arche Writing کو گفتگو اور تحریر دونوں کا ماخذ سمجھے یعنی Writing ادب اور فلسفہ دونوں کے لیے مشترک ہے یہی وجہ ہے کہ دریدا پر یہ اعتراض بار بار کیا گیا ہے کہ وہ ادب اور فلسفہ کی سرحدوں کو ایک دوسرے میں گڈمڈ کر دیتا ہے۔

دریدا مختلف Texts کا مطالعہ کرتا ہے اور اس کی تعبیریں پیش کرتا ہے یا خود نئے مَتن تیار کرتا ہے تو اس کا اصل مقصد یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی تحقیق اور تجزیے کے ذریعے مغربی فکر کی نطق مرکزیت کو واضح کرے نطق مرکزیت کے سلسلے میں اس کی انتہا پسندی اس حد تک ہے کہ وہ ذہن کے تصّور کو بھی اس لیے رَد کر دیتا ہے کہ ذہن کے ساتھ بھی نطق مرکزی اقدار وابستہ کر دی گئی ہیں مثلاً حقیقت یا موجودگی Presence ہے چنانچہ دریدا نے موجودگی کی مابعدالطبیعیات Metaphysics of Presence پر سختی سے تنقید کی ہے کیوں کہ بولتے وقت بولنے والے اور سننے والے دونوں کی موجودگی ضروری ہوتی ہے مثلاً اگر کسی کاغذ پر سیب کی تصویر بنی ہوئی ہے تو سیب کی یہ تصویر موجودگی/غیاب کی نمائندہ ہے ایک بھوکے دیکھنے والے کے لیے یہ تصویر اس بات کی غماز ہے کہ یہاں سیب نہیں ہے صرف کاغذ اور رنگ ہیں۔

دریدا کہتا ہے کہ ہستی Being موجودگی یا Presence کی حیثیت رکھتی ہے ہمارے سارے خیالات میں ہستی موجودگی Presence ہی کی حیثیت سے رہتی ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ یورپی مابعدالطبیعیات کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ فلسفہ کی جتنی اہم اصطلاحات مثلاً جوہر، وجود، ماورائیت، شعور، ضمیر ہیں ان سب کا تعلق ہماری موجودگی Presence کی حالت سے ہے۔

موجودگی یا Presence کی اہمیت کے سلسلے میں تین ثبوت پیش کیے گئے ہیں۔ پہلا ثبوت تو ڈیکارٹ کا یہ قول ہے کہ (I think, therefore, I am) کے عمل میں انسان اپنے سامنے آپ ہوتا ہے یعنی اس کا ہر Presence

ہی اس کا وجود ہے۔

Presence کی اہمیت کے سلسلے میں دوسرا ثبوت یہ ہے کہ Present لمحہ ہی دراصل موجود رہتا ہے، ماضی پہلے موجود تھا اور جہاں تک مستقبل کا سوال ہے مستقبل آئندہ موجود ہوگا۔ دراصل ان دونوں کی حقیقت کا تعلق Presence سے ہے۔

تیسرا اور شاید سب سے واضح ثبوت یہ ہے کہ جب ہم ایک دوسرے سے بات کرتے ہیں تو بولنے والے کے سامنے دراصل معانی حاضر ہوتے ہیں۔ لیکن Present کے اس تصوّر میں ایک بہت بڑی پیچیدگی یہ ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے اس کا تعلق ان لمحوں کے حوالے سے بھی ہے جو اس وقت Present نہیں ہیں اس کا مطلب یہ ہے کہ جو لمحے اس وقت موجود نہیں ہیں وہ بھی حاضر کا حصّہ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں غیر موجود بھی موجود کا حصّہ ہے۔

مثلاً جب ہم آم کہتے ہیں تو اس کے تشخص کا انحصار ان پھلوں پر ہے جو آم سے الگ اپنا ایک تشخص رکھتے ہیں اور آم کا تعلق ان بے شمار چیزوں سے ہوتا ہے جو اس وقت موجود نہیں ہوتیں۔

ان تینوں مثالوں سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ حقیقت موجودہ حالتوں یعنی Presences کے ایک سلسلے کا نام ہے۔ کائنات کی ساری حقیقتوں کا انحصار ہماری Presence کی حالتوں پر ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ فلسفہ آخر کار ہمیں زینو کے فلسفہ میں قید کر دیتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ زینو یہی تو کہتا تھا کہ تیر حرکت نہیں کرتا ایک ہی مقام پر رہتا ہے۔ کسی نہ کسی مقام پر اسے کسی نہ کسی وقت رہنا پڑے گا اس کا مطلب یہ ہے کہ تیر حرکت نہیں کر رہا ہے لیکن تیر کی حرکت ایک بدیہی حقیقت ہے اس کا انکار کیسے کیا جائے۔ تیر کی حرکت ہم اسی صورت میں مان سکتے ہیں جب ہم ماضی اور مستقبل کی جھلکیوں یعنی Traces کو تسلیم کر لیں۔ کسی لمحہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ اس بات کا متقاضی ہے کہ

ہم ان دوسرے لمحوں کے حوالوں کو بھی تسلیم کر لیں جو موجود نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جو چیز حاضر ہے وہ بھی حاضر کا حصّہ ہے تیر کی حرکت ایک ایسا پیچیدہ عمل ہے جس کے Now میں Not-now کے Traces شامل ہوتے ہیں ہمارے تصورات میں کوئی چیز حاضر ہوتی ہے یا بالکل حاضر نہیں ہوتی۔ دریدا نے اس مابعد الطبیعیاتی رویہ پر سخت تنقید کی ہے۔

اسی قسم کی ایک پیچیدگی اسٹرکچر اور واقعہ کے درمیان بھی موجود رہتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ جسے ہم لفظ کے معنی کہتے ہیں اس کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کو مختلف بولنے والے مختلف موقعوں پر ابلاغ یا اظہار کے لیے کس طرح استعمال کرتے ہیں۔ زبان کا اسٹرکچر یعنی اس کے قواعد و ضوابط کا نظام واقعات ہی سے مرتب ہوتا ہے یعنی ابلاغ کے عمل کے ذریعے لیکن اگر ہم واقعات کا جائزہ لیں جس سے زبان کا اسٹرکچر تیار ہوا ہوگا تو ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ یہ واقعہ یا ابلاغ کا یہ عمل پہلے ہی سے متعین ہو چکا تھا اور اسٹرکچر کی وجہ سے ابلاغ ممکن ہو سکا ہے کسی لفظ یا جملے میں معانی کا اظہار یا ابلاغ زبان کے اسٹرکچر کی وجہ سے پہلے ہی سے متعین ہوتا ہے حالانکہ خود یہ اسٹرکچر واقعات کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اگر ہم اس زمانے کا تصور کریں جب زبان پیدا ہوئی ہوگی تو اس وقت بھی ہمیں پہلے کسی اسٹرکچر کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

Signification کا اظہار فرق اور تضاد پر ہوتا ہے Differences کی اہمیت اسی سے ظاہر ہوتی ہے یہ Differences بھی واقعات کی وجہ سے پیدا ہوئے ہوں گے۔ انگریزی زبان میں دو لفظ ہیں Differ اور Defer ---- اور فرانسیسی لفظ Differer کے یہ دونوں معنی ہوتے ہیں۔ Difference کا لفظ پہلے فرانسیسی میں موجود نہیں تھا۔ اس کی آواز وہی ہے جو Difference کی ہے اس میں آخر میں جو a آتا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے معنی دونوں ہوتے ہیں فرق بھی اور التوا بھی ...... جب ہم کسی لفظ

کے ایک معنی مراد لیتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس لفظ کے دوسرے معنوں کو التوا میں ڈال دیتے ہیں۔

پس ساختیات کے فلسفیوں میں دریدا ہی کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے وہ ایسے متن تلاش کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس میں دوسرے متن چھپے ہوئے موجود ہوتے ہیں۔ دریدا نے ہائیڈیگر اور ہسرل کے فلسفہ پر سخت تنقید کی ہے اور بتایا ہے کہ ساختیات بھی موجودگی کی مابعدالطبیعیات ہی پر انحصار رکھتی ہے دریدا نے Differance اور Trace کے الفاظ کو جس طرح استعمال کیا ہے اس کا مقصد ہی مغربی فلسفہ کی روایت کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا ہے وہ سوسیئر کی فکر کو صوت مرکزیت قرار دیتا ہے حالانکہ مغربی مفکر اس اصطلاح کو ہی تسلیم نہیں کرتے اسے موجود ہی نہیں سمجھتے اور پھر Arche Writing کے بارے میں مغرب کے مفکر حیران ہیں کہ دریدا اس غیر ہم آہنگ تصور سے کیا کام لینا چاہتا ہے مطلب یہ ہے کہ یورپ کے مفکر دریدا کی فکر کو مادی فکر کے ساتھ متن کی رومانی پراسراریت قرار دیتے ہیں۔

دریدا کا نظریۂ تحریر اور ڈی کنسٹرکشن

So one will protest: you cut too much
You cite too much and too little.
Glass

دریدا کے نظریۂ تحریر پر گفتگو ایڈمنڈ ہسرل اور خود دریدا کے تصورِ نشان پر اظہارِ خیال کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ دریدا کے اس نظریۂ تحریر کا تعلق جہاں تصورِ نشان سے ہے وہیں فرائڈ کے تصورِ لاشعور سے بھی ہے جس پر ہم ابھی روشنی ڈالیں گے۔ دریدا کے افکار اور نظریات سے ڈرنا اور گھبرانا نہیں چاہیے بلکہ اس کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے اس لیے کہ اس کا تعلق نٹشے، فرائڈ، ہسرل اور ہائڈیگر سے بہت گہرا ہے بلکہ اس کے بہت سے افکار ہسرل اور ساسیئر کے افکار کا لازمی نتیجہ ہیں۔ دوسری بات یہ کہ دریدا یورپ کا پہلا مادی مفکر نہیں ہے بلکہ وہاں تو مادہ پرست اور تصور پرست مفکرین کا متضاد سلسلہ برابر چلا آرہا ہے یہی حال وجودیت کا بھی تھا کہ وجودیت میں مذہب کے ماننے والے اور مادہ پرست مثلاً سارتر جیسے مفکرین موجود تھے۔ دریدا بھی مادہ پرست مفکر ہے جو انسان کی داخلیت تک کو مادیت میں ڈھالنا چاہتا ہے وہ کسی قسم کے نطق یعنی Logos میں یقین نہیں رکھتا اور اس قدر مادہ پرست ہے کہ روح اسپرٹ اور ذہن کو مادہ کی طرح حقیقی نہیں سمجھتا اور نہ جسم اور روح کی ثنویت میں یقین رکھتا ہے۔ پچھلے دنوں علمی حلقوں میں جو بحثیں ساسیئر اور ساختیات

کے سلسلے میں ہوئی ہیں ان سے یہ بات تو ظاہر ہو ہی گئی ہے کہ زبان کو سمجھنے کے سلسلے میں نشان کی اہمیت کو جاننا بے حد ضروری ہے اور یوں بھی دریدا ادب اور فلسفہ کے دونوں شعبوں کو متاثر کرتا ہوا نظر آتا ہے اور ہسرل اور دریدا دونوں کے یہاں ان کے تصوّراتِ نشان کی بڑی اہمیت ہے۔

نشانات دو قسم کے ہوتے ہیں ایک اس قسم کے نشان جو ہمیں فطرت کی دنیا میں نظر آتے ہیں اور دوسرے وہ نشان جن کا تعلق زبان سے ہے دریدا کا سارا عالم زبان میں بند ہے اور زبان نشانات سے تشکیل پاتی ہے تو میں آپ سے یہ عرض کر رہا تھا کہ نشانات ہمیں فطرت کی دنیا میں بھی نظر آتے ہیں مثلاً ہم پہاڑی پر دھواں دیکھتے ہیں تو یہ سمجھتے ہیں کہ وہاں آگ ضرور ہوگی۔ یہ آگ اس لیے بھی ہو سکتی ہے کہ وہاں کچھ جرائم پیشہ لوگ ہوں، ہوا کی وجہ سے بھی یہ دھواں پھیل سکتا ہے دھویں کے اُٹھنے سے ہمارے ذہن میں معانی کے امکانات بیدار ہوتے ہیں۔ یوں کہیے کہ نشانات کے مشاہدے سے ہمارے ذہن میں تلازمات پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح کے تلازمات اور خیالات ادب میں الفاظ کو پڑھ کر پیدا ہوتے ہیں۔ الفاظ کو نشانات یعنی Signs سمجھنا چاہیے۔ عام آدمی فطرت اور زبان کے نشان میں کوئی فرق نہیں کرے گا لیکن ہسرل نے ان میں فرق قائم کیا ہے اس کے خیال میں فطرت کے نشانات خاموش اور بے ارادہ ہوتے ہیں لیکن ادب کے نشانات "اظہار" سے بھرپور ہوتے ہیں مطلب یہ ہے کہ ادب میں الفاظ بولنے کے یا لکھنے والے کے ارادے یا ذاتی خواہش کا "اظہار" کرتے ہیں یعنی ادب میں Expression ہوتا ہے فطرت اس سے محروم ہے ہسرل کے مطابق Expression ایک شعوری اور ارادی عمل ہے۔ معانی کا مطلب یہ ہے کہ کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ الفاظ جنھیں ساختیات کی اصطلاح میں Signifier یعنی معنی نما کہا جاتا ہے اپنے اندر تصوّرِ معنی یعنی Signified رکھتے ہیں لفظ میں جان تصوّر معنی ہی سے

آتی ہے۔ ہسرل کا خیال ہے کہ الفاظ میں مافیہ Content موجود ہوتا ہے جو ایک شعوری عمل ہے اور یہی شعوری عمل تصورِ معنی کو زندگی عطا کرتا ہے۔ تصورِ معنی میں یہ عمل آباد اور قائم رہتا ہے۔ ہسرل ادبی نشانات کے سلسلے میں "اظہار" کو بنیادی عمل قرار دیتا ہے۔ چونکہ "اظہار" میں آواز اہم ہوتی ہے اس لیے مکالمہ اور آواز سے بحث کرتے ہوئے وہ اندرونی خود کلامی تک آجاتا ہے۔ اس کے نظریۂ نشان میں اندرونی خود کلامی Interior Monologue کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اندرونی خود کلامی میں انسان کے اندر جو بات ہوتی رہتی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ ایک ہی شعوری عمل کا حصّہ ہے۔ ہسرل کے اس اندرونی خود کلامی کے تصّور سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ انسان کی باطنی آواز زمان کے اندر واقع ہوتی ہے مکان میں نہیں۔ باطنی خود کلامی میں ہمیں اپنے معانی کلام کرنے سے پہلے ہی معلوم ہوتے ہیں اس لیے زبان صرف ایک ضمیمہ بن کر رہ جاتی ہے ظاہر ہے کہ زبان کا یہ نظریہ کسی طرح قابلِ قبول نہیں ہو سکتا چنانچہ دریدا نے اس نظریہ کو رد کر دیا ہے اور یہ کہا ہے کہ زبان انسانوں سے بلند ایک حقیقت ہے اس کی وضاحت دریدا اس طرح کرتا ہے کہ زبان ایک خود مکتفی حقیقت ہے کیوں کہ زبان کی جو وضع یا ساخت ہوتی ہے جسے اسٹرکچر کہتے ہیں وہ ساخت زبان کو اپنے طور پر عمل کرنے کے لیے آزاد کر دیتی ہے زبان اس وقت بھی عمل کرتی ہے جب زبان کا رشتہ انسان کے وجدان سے ٹوٹ جاتا ہے۔ ہسرل نے زبان کو سمجھنے کے سلسلے میں اندرونی خود کلامی پر زور دیا تھا دریدا "تحریر" پر زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تحریر کی شکل میں زبان زیادہ سے زیادہ خود مکتفی ہوتی ہے کیوں کہ اس صورت میں زبان زیادہ سے زیادہ مکانی ہوتی ہے۔

یہ ہم سب جانتے ہیں کہ تاریخی طور پر بولنے کا عمل لکھنے سے پہلے ظاہر ہوا ہے لیکن دریدا کہتا ہے کہ بولنے کا لازمی اور منطقی نتیجہ تحریر کی صورت میں

ظاہر ہوتا ہے۔ یہی وہ انتہا ہے جہاں زبان پہنچنا چاہتی ہے۔ جس طرح بیج درخت بن کر ثمر لانا چاہتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تنہ مضبوط خشک لکڑی بن جاتا ہے لیکن ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ درخت کی نشوونما کے دوران اس کا مرکز بدلتا رہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جو کچھ ہوتا ہے وہ تحریر کے متن پر فوقیت نہیں رکھتا یعنی میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں میرے الفاظ اس سے کچھ زیادہ ہی کہتے ہیں اور جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ فعال نہیں بلکہ اطاعت کیش ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تحریر میں الفاظ ہم نہیں دیتے بلکہ یہ الفاظ ہمیں ملتے ہیں یہاں تک کہ مصنف خود ایک قاری بن جاتا ہے۔

روسو تحریر کو اہمیت نہیں دیتا اس کے خیال میں تحریر فالتو چیز ہے یعنی زبان کو ایک ضمیمہ قرار دے کر روسو اسے رد کر دیتا ہے۔ دریدا نے روسو کے اس تصور سے بحث کی ہے روسو کا ایک مضمون ہے "زبانوں کے آغاز کے سلسلے میں ایک مضمون" اس مضمون سے دریدا ایک لفظ ضمیمہ کو لے کر بحث کرتا ہے وہ کہتا ہے کہ ضمیمہ کے معنی ہیں وہ چیز جو گم ہو جائے یا کم ہو جائے۔ ضمیمہ کسی اریجنل تحریر میں کسی چیز کے کم ہونے کی وجہ سے بڑھایا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ضمیمہ فالتو نہیں ہوتا دوسری بات یہ ہے کہ ضمیمہ کے کوئی مرکزی معنی نہیں ہیں۔ روسو کی یہ کوشش کہ وہ ضمیمہ کے ایک مرکزی معنی متعین کرے ایک فعل عبث ہے۔ اسی طرح کسی اور جگہ دریدا نے ایک اور یونانی لفظ فارمیکون سے بحث کی ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ یونانی زبان میں فارمیکون کے معنی زہر بھی ہیں اور علاج بھی۔ افلاطون نے اپنے مکالمہ فیڈرس میں تحریر کے لیے فارمیکون کا لفظ زہر کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ دریدا نے اسی لفظ کے دوسرے معنی یعنی علاج پر زور دیا ہے اور کہا ہے کہ دوسرے تمام الفاظ کی طرح یونانی زبان کا یہ لفظ فارمیکون بھی اپنے اندر ایک جہانِ معنی رکھتا ہے یعنی معانی کی ایک زنجیر۔ ظاہر ہے کہ معانی کی یہ زنجیر کسی فلسفی، ادیب اور شاعر کے

قابو میں نہیں ہوتی افلاطون کے قابو میں بھی کیسے رہ سکتی ہے۔

متن کی قرأت کا جو طریقہ دریدا نے اختیار کیا ہے وہ انگلستان کے جدید ادبی نقادوں سے بہت ملتا جلتا ہے۔ کسی بھی متن کی تعبیر اور تشریح میں آن گنت مسئلے پیدا ہوتے ہیں ایک تو خود مصنف موجود نہیں ہوتا کہ ہر شعر یا لفظ کی تشریح کرے جیسا مرزا غالب نے اپنے خطوط میں کہیں کہیں خود اپنے اشعار کی وضاحت کر دی ہے اور پڑھنے والوں کی بڑی مشکلیں حل کر دی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ الفاظ کے مختلف معانی ہوتے ہیں اس کا کیا علاج۔ تیسری بات یہ کہ متن کے کس حصے کو مرکزی حصہ کہا جائے اور اس مرکزی حصے کی روشنی میں پورے متن کی کس طرح تشریح کی جائے؟ ان سب کے علاوہ مرکز کہاں سے لایا جائے جس پر سارے نقادوں کی تعبیریں جمع کی جا سکتی ہوں۔ معانی کے ابہام اور پھیلاؤ کے سلسلے میں برطانیہ کے جدید نقادوں میں ولیم ایمپسن William Empson کی کتاب ابہام کی سات قسموں کے علاوہ کلینتھ بروکس اور ایلن ٹیٹ کی کتابیں بھی خاصی مشہور ہیں۔ نٹشے اور دریدا کی طرح انگلستان کے یہ نقاد بھی واضح اور صاف معانی میں یقین نہیں رکھتے۔ آپ نے دیکھا کہ اس میدان میں دریدا اکیلا نہیں ہے ہاں یہ بات اور ہے کہ انگلستان کے ان نقادوں کے مقابلے میں دریدا بہت زیادہ انتہا پسند ہے۔ اس کا طریقہ کار ہی انتہا پسندانہ نہیں ہے بلکہ وہ نظریہ جو اس طریقہ کار کے پیچھے ہے وہ بھی بہت زیادہ انتہا پسندانہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں انگلستان کے جدید نقادوں کی فکر اور دریدا کی فکر میں فاصلہ بہت ہے۔

دریدا کے نظریۂ نشان کے سلسلے میں اس پر غور ہونا چاہیے کہ وہ کہتا ہے کہ معانی ذہن میں ہوتے ہی نہیں وہ کہتا ہے کہ ہم کاغذ پر تحریر کی صورت میں جو نشان بناتے ہیں ان سے مافیہ اور امیج پیدا نہیں ہوتا۔ تصور معنی یا Signified وجود ہی نہیں رکھتا تصور معنی یعنی Signified ایک التباس

کے سوا کچھ نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ یہ التباس انسان اس لیے پیدا کرتا ہے کہ وہ زبان کے مادہ پرستانہ تصوّر اور ان کے نتائج سے گھبراتا ہے۔ دریدا کے خیال میں انسانی ذہن ایک عدم موجودگی یعنی Absence کے سوا کچھ نہیں اور ایک Emptiness یعنی خالی پن کے سوا کچھ نہیں۔ مشہور ماہرِ لسانیات سوسیئر سے یہ سلسلہ شروع ہوا تھا کہ Signifier کو تصوّر معنی (Signified) پر ترجیح دی جائے۔ اس کا لازمی اور منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ دریدا کے یہاں تصوّر معنی (Signified) ہی غائب ہو گیا۔ ایک Signifier سے دوسرے Signifier تک سفر ہی معانی کا مترادف ہو گیا چنانچہ اگر آپ معانی کی تلاش میں نکلیں تو بس ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف اشارہ کرتا رہے گا معانی اپنی آخری شکل میں کہیں نہیں ملیں گے۔ اسی بات کو مرزا غالب نے اپنے ایک خط میں اس طرح لکھا ہے کہ پیاز سے چھلکے اتارتے جاؤ آخر میں چھلکا ہی ملے گا مغز نہ پاؤ گے۔ بہرحال دریدا کے یہاں ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک ایک حرکت ضرور ملتی ہے الفاظ کی اسی حرکت کو ہم معانی کہتے ہیں یعنی آخر میں کوئی ایسا مقام نہیں آتا جہاں الفاظ رک جائیں اور ہمیں آخری معانی مل جائیں ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک سفر جاری رہتا ہے۔ التوا کا عمل جاری رہتا ہے اور معانی کے التوا کا سلسلہ لامحدود ہوتا ہے کہیں رکتا نہیں۔ دریدا اسی عمل کو Dissemination یعنی تخم ریزی کہتا ہے۔ ہر مقام پر معانی اپنی ناتمام حالت میں ہوتے ہیں اور تصوّر معنی کی عدم موجودگی سے زبان پر انسان کا کنٹرول ختم ہو جاتا ہے چنانچہ معانی کی عدم موجودگی میں زبان خاموش نہیں بیٹھتی اپنی توانائی اور تخلیقیت کے لیے راستہ ڈھونڈ نکالتی ہے اور مصنف، شاعر اور قاری کو اس تخلیقیت کے سامنے سپر ڈالنی پڑتی ہے۔ تخم ریزی کے اس عمل میں زبان اپنی انفرادی اور سماجی ذمہ داریوں سے اپنا دامن چھڑا لیتی ہے اور پھر زبان وہ راستہ اختیار کر لیتی ہے جس کے بارے میں کسی قسم کی پیشگوئی

نہیں کی جا سکتی۔

سوال یہ ہے کہ دریدا کے یہاں "تحریر" کو اتنی زیادہ اہمیت کیوں ہے جب کہ سقراط اور افلاطون سے ہسرل اور سوسیئر تک بولے ہوئے الفاظ کو تحریر پر فوقیت حاصل ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے مفکر صوت مرکزیت اور نطق مرکزیت میں یقین رکھتے ہیں کیوں کہ ان کے خیال میں حقیقت کی موجودگی انسان کی گفتگو میں قریب تر ہوتی ہے تحریر میں یہ قربت باقی نہیں رہتی۔ آپ کو یاد ہوگا سوسیئر نے زبان کا ماخذ Langue کو بتایا ہے دریدا اس Langue کی بجائے "تحریر" کا تصوّر پیش کرتا ہے۔ روایتی فلسفہ میں فطرت یعنی معروضی حقیقتیں اور انسان کے داخلی خیالات اہمیت رکھتے ہیں۔ دریدا فلسفے کے ان روایتی تصوّرات کو رد کر کے "تحریر" کا تصوّر پیش کرتا ہے یعنی مادہ پرست ہونے کے باعث وہ انسان کی داخلی دنیا میں بھی شیئت یعنی Thingness کو داخل کر دیتا ہے گویا دریدا نے اپنے تصوّر "تحریر" کے ذریعے داخلیت کو مادیت میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ دریدا مادے کو تسلیم کرتا ہے روح اسپرٹ اور ذہن کو نہیں یعنی وہ مادے اور ذہن کی ثنویت کو تسلیم کرتا ہے۔ جسم کے متابل روح، فطرت کے متابل اسپرٹ اور مادے کے متابل ذہن کو نہیں رکھتا۔

وہ کہتا ہے کہ ذہن، روح اور اسپرٹ کو مادے پر اخلاقی برتری ضرور حاصل ہے۔ روایتی فکر میں روح کی جسم پر حکمرانی ہے ذہن کو مادے پر فتح حاصل ہوتی ہے اور اسپرٹ فطرت کی قانون ساز ہے۔

دریدا کے الفاظ میں:

"کلاسیکی نوعیت کے فلسفیانہ تضادات میں پُرامن بقائے
باہمی نہیں ہے بلکہ ایک متشدد حکمرانی کی درجہ وار معنیاتی
ترتیب ہے۔ دو اصطلاحات میں سے ایک اصطلاح دوسری

پر حکمراں رہتی ہے یا اسے غلبہ حاصل رہتا ہے۔"

Positions

دریدا ذہن، روح اور اسپرٹ کے تصورات ہی کے خلاف ہے نطق Logos اور مذہب ہی کے خلاف ہے۔

بہر حال یورپ کے مفکر تو ہر چیز کو انتہا تک لے جا کر دیکھتے ہیں وہاں فلسفہ اور ادب میں فکر اور اظہار کے نئے نئے راستے اختیار کیے جاتے ہیں۔ ان کی ترقی کا راز بھی اسی میں ہے ہمیں ان کے نئے راستوں کی تلاش سے ڈرنا نہیں چاہیے مغرب کی ان فکر انگیز باتوں کو قبول کرنا چاہیے جو ہماری اسلامی قدروں کے خلاف نہ ہوں۔ بہر حال پہلے ہمیں ان کا مطالعہ کرنا چاہیے پھر انھیں قبول یا رد کرنا چاہیے کیوں کہ یہی طریقہ کار ماضی میں ہمارے اکابر حکماء کا بھی رہا ہے۔ کندی، بو علی سینا، فارابی، شہاب الدین سہروردی، ملاصدرہ، امام رازی، امام غزالی سے لے کر اقبال تک کون ہے جس نے غیروں کے علوم سے آنکھیں چُرائی ہوں۔ ہمارے بزرگوں نے افلاطون اور ارسطو سے لے کر برگساں تک ہر مفکر کا تجزیہ کیا ہے یہاں تک کہ نٹشے تنے بھی ان مفکروں کی اچھی باتوں کو قبول کیا ہے اور نقصان رساں باتوں سے اجتناب برتا ہے۔ دریدا بھی فرائڈ کی طرح یہ کہتا ہے کہ شعوری ذہن کے پیچھے لاشعور کام کرتا ہے اور یہ لاشعوری ذہن تحریر کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ یہ تحریر ایک بنیادی تحریر Archetypal Writing ہے دریدا کے خیال میں ایک ایسا بنیادی رسم الخط یا ہیرو گلیفی یا آئیڈیو گرام ہے جو ذہن کے مادہ پر رقم ہوتا ہے۔ یہ رسم الخط ہر اس قسم کی تحریر سے جو کاغذ پر کی جاتی ہے اس سے پہلے موجود ہوتا ہے۔ انسان کی ہر قسم کی گفتگو اور تحریر سے پہلے یہ رسم الخط موجود تھا۔ یہ تحریر نشو ونما پانے والے ہر بچے میں موجود ہوتی ہے۔ یہ تحریر تاریخ میں ہمیشہ سے رہی ہے ظاہر ہے کہ دریدا کا یہ تصور فرائڈ سے ماخوذ ہے اس لیے ہم اسے یہیں چھوڑتے ہوئے

دریدا کے مشہور تصور Deconstruction یعنی ساخت شکنی کی طرف آتے ہیں۔ اب ہم دریدا سے یہ سوال کریں گے کہ لاشعور کو رہنے دیجیے پہلے یہ بتائیے کہ شعور سے آپ کی کیا مراد ہے مزید یہ بتائیے کہ آپ کے خیال میں دماغ مادہ ہے تو پھر اس مادہ کا شعور سے کیا تعلق ہے؟ آخر ہمیں یہ کس طرح معلوم ہو کہ حقیقی دنیا ہمارے خارج میں موجود ہے؟ خارجی دُنیا کا جو عکس ہمارے ذہن پر مرتسم ہو رہا ہے وہ کہاں تک سچا ہے؟ خارجی دنیا کے جو تاثرات ہم پر ہو رہے ہیں وہ کہاں تک حقیقی ہیں؟ بار کلے نے تو خارجی دنیا ہی کو داخلی دنیا ٹھہرادیا تھا۔

دریدا کہتا ہے کہ یہ شعور وغیرہ صرف آپ کا التباس ہے ایسا التباس جو آپ نے دماغ کے مادی ہونے سے بچنے کے لیے اختراع اور ایجاد کر لیا ہے جسے آپ ذہن سمجھتے ہیں وہ صرف ایک تصور معنی یعنی Signified ہے جو دراصل غائب ہے رومانوی شعرا فطرت کی دنیا میں اسپرٹ کی جلوہ گری دیکھتے تھے مثلاً ورڈزورتھ وغیرہ دریدا ان باتوں کو روایت پرستوں کے "تصور نطق" کا کرشمہ سمجھتا ہے حقیقت نہیں اس کا نظریہ تحریر ایک نوعیت کی مادہ پرستی ہے۔

اب آپ اگر اجازت دیں تو تھوڑی دیر کے لیے میں ساخت شکنی پر گفتگو کر لوں کیوں کہ اس کا مفہوم بھی اَن گنت لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اس کی پیچیدگیوں کا مجھے بھی شدید احساس ہے اس لیے میں خود ڈی کنسٹرکشن کے سلسلے میں دریدا کے اس خط سے اقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں جو انھوں نے اپنے ایک جاپانی دوست پروفیسر ازت سو کو آج سے صرف سولہ سال پہلے لکھا تھا دس جولائی ۱۹۸۳ء کو اپنے جاپانی دوست کے نام دریدا لکھتا ہے:

ڈیر مسٹر ازت سو

میری جب آپ سے آخری ملاقات ہوئی تھی تو میں نے آپ سے وعدہ کیا تھا کہ میں ڈی کنسٹرکشن کے سلسلے میں اپنے کچھ بنیادی اور فلسفیانہ طور پر اصولی خیالات کا

اظہار کروں گا۔ اس وقت آپ سے جو باتیں کی تھیں وہ درحقیقت اسی ڈی کنسٹرکشن کے جاپانی ترجمے کے سلسلے میں ایک تمہید کی حیثیت رکھتی تھیں۔ سوال یہ ہے کہ ساخت شکنی کا مفہوم کیا نہیں ہے اور کیا نہیں ہونا چاہیے۔ میں خاص طور پر ممکن اور ہونا چاہیے کے الفاظ پر زور دے رہا ہوں کیوں کہ اگر ترجمہ کی دقتوں کا پہلے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے (اور ڈی کنسٹرکشن کا مسئلہ بھی اوّل و آخر اصل میں ترجمہ ہی کا مسئلہ ہے) اور تصّورات کی زبان کا مسئلہ ہے اور مغربی مابعدالطبیعیات کے نام نہاد کُل تصّوراتی سرمائے کا مسئلہ ہے تو کسی کو اس معصوم یقین کے ساتھ اپنی فکر کا آغاز نہیں کرنا چاہیے کہ Deconstruction کا لفظ فرانسیسی زبان میں کوئی صاف اور واضح مفہوم رکھتا ہے۔ ''میری'' زبان میں پہلے ہی ترجمہ کا مسئلہ ایک سنجیدہ مسئلہ ہے جو لفظ اور اس کے استعمال اور اس کے محفوظ سرمائے کے بارے میں پہچانا جا سکتا ہے یہ بات واضح ہے کہ فرانسیسی زبان میں بھی چیزیں ایک سیاق سے دوسرے سیاق میں جا کر بدل جاتی ہیں اور کچھ جرمن، انگریزی اور خاص طور پر امریکی مَتن میں اس سے کچھ زیادہ ہی ہے جہاں ایک لفظ مختلف سیاق و سباق میں مختلف جھکاؤ پیدا کر لیتا ہے اور مختلف جذباتی قدروں سے وابستہ ہو جاتا ہے ان باتوں کا تجزیہ خود اہم اور ادق مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔

جب میں نے یہ لفظ یعنی Deconstruction چُنا یا

اس لفظ کا مجھ پر غلبہ ہو گیا تو جہاں تک مجھے یاد ہے یہ Grammatology میں ہوا۔ میں نے یہ سوچا ہی نہیں تھا کہ ان مباحث میں جن سے مجھے جُزوی دلچسپی ہے اس لفظ کو اتنا مرکزی مقام حاصل ہو جائے گا دوسری چیزوں کے علاوہ وہ لفظ جس کا میں ترجمہ کرنا چاہتا تھا اور جسے میں اپنے مقاصد کے مطابق بنانا بھی چاہتا تھا وہ ہائیڈیگر کا لفظ Destruktion یا Abbau تھا۔ اس سیاق و سباق میں ان میں سے ہر چیز مغربی مابعدالطبیعیات یا علم الوجود کے بنیادی تصوّرات کی روایتی عمارت اور اسٹرکچر سے تعلق رکھتا تھا اور اس پر اثر انداز ہو سکتا تھا۔ فرانسیسی زبان میں تباہی کے لفظ کا واضح مفہوم فنا یا منفی تخفیف ہے جو ہائیڈیگر کے تصوّر کے مقابلہ میں یا اس تعبیر کے مقابلہ میں جو میں چاہتا تھا نٹشے کے بربادی کے تصوّر سے زیادہ قریب تھا اس لیے میں نے اسے چھوڑ دیا۔ میں سوچ رہا تھا کہ برجستہ طور پر Deconstruction کا لفظ میرے ذہن میں آ گیا۔ میں سوچنے لگا یہ فرانسیسی کا کیسا اچھا لفظ ہے۔ مجھے یہ لفظ Littre میں ملا مجھے Littre میں اس کے خطابیہ، نحوی اور لسانیاتی معنی ملے جو مکانکیت سے بندھے ہوئے تھے اس کے تلازمات مجھے بڑے اچھے لگے اور خوش قسمتی سے ان معنوں کے لیے تشکیل پا سکتے تھے جن کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا تھا میں یہاں Littre کے کچھ حوالے پیش کرنا چاہتا ہوں ساخت شکنی، ساخت کے سارے اجزاء کو الگ تھلگ کر دینے کا

عمل ایک نحوی اصطلاح۔ کسی جملے میں لفظوں کی ترتیب
کو بدل دینے کا عمل، ایک کُل کے حصّوں کو الگ تھلگ کر
کے رکھ دینے کا عمل، شعر کی تعمیر کو تبدیل کر دینے کا عمل
مثلاً اس کی بحر کو دبا کر اسے نثر کے مشابہ کر دینے کا عمل،
جدید تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ مشرق کے کسی علاقے
میں جب زبان اپنی تکمیل کی حالت کو پہنچ جاتی ہے تو اس
کی ساخت شکنی ہو جاتی ہے یعنی وہ بیدخل ہو جاتی ہے۔
تبدیلی کے اس واحد قانون کی رو سے جو انسانی ذہن کے
لیے بھی فطری ہے زبان اپنے اندر سے بدل جاتی ہے مجھے
یہ بھی ضرور بتا دینا چاہیے کہ پہلے یہ لفظ بہت کم استعمال
ہوتا تھا اور فرانس میں زیادہ تر لوگ اس لفظ سے واقف
نہیں تھے اس لفظ کو دوبارہ کسی طرح تشکیل دینا پڑا اور اس
کی قدر و قیمت اس بیان اور بحث مباحثے سے متعین ہوئی
جو اس وقت Grammatology کے سلسلے میں
ہو رہی تھی .... اس زمانے میں اسٹرکچر کا بڑا چرچا تھا۔
Deconstruction بھی اسی سمت میں جانے والا ایک
لفظ محسوس ہوا کیوں کہ اس لفظ سے اسٹرکچر کی طرف ذہن
منتقل ہوتا تھا اور اسٹرکچر کا مطلب نہ خیال تھا نہ ہئیت اور
نہ نظام ..... ساخت شکنی بھی ایک طرح سے ساختیات ہی
کا لفظ تھا یا ایسا لفظ جو ساختیاتی اسٹرکچر کو توڑنے کی طرف
تھا اور اسی کے ساتھ اس میں ایک ابہام بھی لپٹا ہوا تھا۔
اس کا مطلب تھا کہ اسٹرکچر توڑ دیے جائیں ہر قسم کے
لسانیاتی اسٹرکچر نطق مرکزی، (صوت مرکزی) اور فلسفیانہ

اسٹرکچر۔ اسی لیے امریکہ میں اسے پس ساختیات کہا جانے لگا پھر امریکہ سے یہ لفظ واپس فرانس آیا لیکن اسٹرکچرز کو توڑنے کا عمل ساختیات سے زیادہ تاریخی اہمیت رکھتا ہے یہ کوئی منفی عمل نہیں ہے۔ تباہ کرنے کی بجائے ساخت شکنی کے لیے ضروری ہے کہ یہ معلوم ہو کہ کسی اسٹرکچر کی تعمیر کس طرح ہوتی ہے جس طرح یہ جانے بغیر کہ یہ مشین کس طرح بنی ہوئی ہے اسے دوبارہ جوڑ کر رواں حالت میں نہیں لایا جا سکتا۔ ساخت شکنی کسی طرح کی توڑ پھوڑ اور شکست و ریخت نہیں ہے۔ اس لفظ کے ساتھ بربادی کا تصور وابستہ ہے اسی لیے میرے لیے یہ لفظ اطمینان بخش نہیں رہا میں نے احتیاط پر بہت زیادہ زور دیا ہے اور روایتی فلسفہ کے سارے تصورات کو الگ رکھ دیا ہے لیکن انہیں مٹا کر دوبارہ ان کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت کا اقرار کیا ہے اس لیے اس کو ایک منفی دینیات کہا گیا ہے حالانکہ یہ بات نہ صحیح تھی اور نہ غلط لیکن میں بہرحال اس بحث میں اس وقت نہیں پڑنا چاہتا۔

بہرحال Deconstruction نہ کوئی تجزیہ ہے اور نہ کوئی تنقید اس لفظ کے ترجمہ کے وقت اس کا خیال رکھنا چاہیے اس پر سوچ بچار ہونا چاہیے کیوں کہ رد تشکیل کا عمل کسی واحد عنصر کی طرف مراجعت کا عمل نہیں ہے بات یہ ہے کہ خود تجزیے کو بھی بیدخل کیا جانا چاہیے کیوں کہ تجزیہ بھی ایک فلسفیانہ مفہوم رکھتا ہے جس کا Deconstruction ضروری ہے۔ فیصلہ انتخاب، تفہیم

ماورائی تنقید یہ وہ موضوعات ہیں جن کے لیے ساخت شکنی
کا عمل ضروری ہے ساخت شکنی کسی طریقۂ کار کا نام نہیں
ہے اور نہ اس کو کسی طریقۂ کار میں تبدیل کیا جا سکتا ہے
چنانچہ امریکی حلقوں میں یہ بحث ہو رہی ہے کہ کیا ساخت
شکنی کو قرأت کے کسی طریقہ کار میں تبدیل کیا جا سکتا ہے
یا تعبیر کے کسی طریقۂ کار میں ...... اور کیا اسے تعلیمی
اداروں کے لیے کوئی کام کی چیز بنائی جا سکتی ہے خیال
رہے ساخت شکنی کوئی عمل بھی نہیں ہے کیوں کہ
ساخت شکنی کی ساخت شکنی ہو سکتی ہے۔

ساخت شکنی کیا نہیں ہے؟ ہر چیز ہے
ساخت شکنی کیا ہے؟ کچھ نہیں ہے

اسی لیے دریدا کہتا ہے کہ میں اسے کوئی اچھا لفظ نہیں سمجھتا۔

دریدا نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ ساخت شکنی کوئی تنقیدی عمل نہیں ہے ہاں تنقیدی عمل اس کا معروض ہے۔ تنقیدی عمل میں یا تنقیدی نظریاتی عمل میں لوگ یقین رکھتے ہیں یعنی فیصلہ کی قوت میں یقین رکھتے ہیں یعنی کیا فیصلہ ہوگا اس کے آخری امکان میں یقین رکھتے ہیں لیکن معنی کے بارے میں فیصلے جو لازمی ہوتے ہیں فیصلہ کرنے والے اصولوں کی کارکردگی کے امکانات کو ختم کر دیتے ہیں اسی لیے دریدا کے ساتھ اس کا پیرو کار دی مان کا خیال ہے کہ چھپے ہوئے اشاروں اور کسری بیانات جو متن کے کل میں موجود ہوتے ہیں ان کے ہی انکشاف کا دوسرا نام ساخت شکنی ہے۔

شاعری کی بوطیقا اور ساختیات

سوال یہ ہے کہ ساختیات کے ماہرین شاعری کے بارے میں کیا کہتے ہیں تو سب سے پہلی بات تو وہی ہے جو وانکو نے کہی ہے کہ شعری دانش نے دیومالا تخلیق کی ہے یعنی دیومالا انسانوں کی وہ تاریخ ہے جو ابتدائی معاشرے کے ان انسانوں نے تخلیق کی ہے جو فطری طور پر شاعر تھے یعنی دیومالا کی بنیاد دراصل شاعرانہ حکمت ہے وانکو کا خیال ہے کہ دیومالا کا ظہور اس لیے بھی ہوا کہ انسان میں اسٹرکچر بنانے کی صلاحیت فطری طور پر موجود ہے وانکو نے بتایا ہے کہ انسان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اسٹرکچر بناتا ہے اور پھر خود اس کا تابع بھی ہو جاتا ہے، دیومالا ہی نہیں ادب اور زبان دونوں اسٹرکچر ہیں۔

جب ہم دیومالا، شاعری، ادب یا زبان کو اسٹرکچر کہتے ہیں تو اسٹرکچر سے کیا مراد ہوتی ہے اس کا جواب جین پیاگے نے یہ دیا ہے کہ اسٹرکچر ایک کُل ہوتا ہے جس کے مختلف حصے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اسٹرکچر کے اعضاء ایسے قوانین کے تابع ہوتے ہیں جو خود اسٹرکچر کی فطرت کو متعین کرتے ہیں اور خود اجزاء کی فطرت کو بھی۔

اسٹرکچر ہیئتوں کو تبدیل کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے اور نئے مواد پر عمل کر کے اسے اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت بھی مثلاً زبان ایک ایسا اسٹرکچر ہے جو چند بنیادی جملوں کی صورت بدل کر اس سے لاتعداد جملے بنانے کے امکانات پیدا کر دیتا ہے اس کے باوجود ہر جملہ زبان کے مخصوص اسٹرکچر کو

میں مختلف معاشرے رہتے ہیں مختلف دنیائیں ہوتی ہیں نہ
کہ ایک دنیا جس پر مختلف قسم کے لیبل لگا دیے گئے ہوں۔
ہم اسی طرح دیکھتے اور سنتے اور تجربہ کرتے ہیں جس طرح
ہمارے معاشرے کی لسانی عادتیں ہمارے اندر خاص قسم
کے رجحانات پیدا کر دیتی ہیں۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ زمان و مکاں کی یہ کائنات ایک تسلسل ہے جس میں سرحدیں یا اور کسی دوسری نوعیت کی تقسیم نہیں ہے اور جسے ہر زبان اپنے کلچر کی اصطلاحوں میں تقسیم کرتی ہے۔ ہر زبان کا فرد اسے اپنے کلچر کی اصطلاحوں کے ذریعے دیکھتا ہے اور حقیقت کو گرفت میں لیتا ہے اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ حقیقت اضافی ہے بلکہ اس کا مشاہدہ مختلف کلچر کے لوگ اپنے اپنے انداز سے کرتے ہیں اور اس کے مختلف پہلوؤں کا مشاہدہ مختلف کلچر کے لوگ مختلف انداز سے کرتے ہیں۔

ساختیات کا بنیادی فلسفہ یہ ہے کہ یہ کائنات آزادانہ طور پر موجود ایسے معروضات سے مل کر نہیں بنی ہے جن کا مشاہدہ ٹھوس انداز سے کیا جا سکتا ہے یا جن کی فطری حد بندیاں کی جا سکتی ہیں۔ دراصل وہ اشیاء جن کا مشاہدہ کیا جا رہا ہے دیکھنے والے کے انداز نگاہ سے متاثر ہوتی ہیں یعنی فرد خارجی طور پر مشاہدہ کر ہی نہیں سکتا کیوں کہ دیکھنے والا مشاہدہ کے دوران خود بھی کوئی چیز مشاہدے میں شامل کر دیتا ہے اس طرح خود مشاہدہ کا طریقہ بھی حقیقت کا جزو بن جاتا ہے۔ چیزوں کی حقیقت گویا خود ان چیزوں میں نہیں بلکہ اس رشتے میں ہوتی ہے جو ہم تشکیل دیتے ہیں یعنی ہماری کائنات چیزوں سے نہیں رشتوں سے تعمیر ہوتی ہے۔

اس خیال کو ساختیات کا سنگ بنیاد کہا جا سکتا ہے کہ کسی سچویشن میں کسی عنصر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ اہمیت اس بات کی ہوتی ہے کہ اس

کمپوزیشن میں اس کا رشتہ دوسرے عناصر کے ساتھ کیا ہے۔ کسی تجربہ کی اہمیت اس وقت تک واضح نہیں ہوتی جب تک کہ اسے اس کے اسٹرکچر میں رکھ کر نہ دیکھا جائے۔

اب ہم یہ دیکھنا چاہیں گے کہ اسٹرکچرلزم کا رویہ شاعری کے سلسلے میں کیا ہے زبان کی طرح ادب اور شاعری بھی اسٹرکچر کے سلسلے میں بھی زبان اور گفتار کے بنیادی اور جدلیاتی رشتے کو پیش نظر رکھنا ہوگا لیکن ساختیات پسندوں سے پہلے روسی ہیئت پرستوں کا ذکر ضروری ہے جن کا زور ۲۰ء سے ۳۰ء تک رہا پھر بعد میں انھیں روس کی حکومت نے دبا دیا۔ روسی ہیئت پرستوں میں Shklovsky اور رومن جیکب سن کے نام بہت نمایاں ہیں Shklovsky کا خیال ہے کہ آرٹ زندگی سے آزاد ہوتا ہے آرٹ میں وہ رنگ نہیں جھلکتا جو شہر کی فصیل کے پرچم میں لہراتا ہے۔ اس خیال کی تائید رومن جیکب سن کے خیال سے بھی ہوتی ہے کہ ادبی تخلیق کی نمایاں خصوصیت اس کا موضوع نہیں اس کی ادبیت ہوتی ہے۔ شاعری کے اَن گنت موضوع ہو سکتے ہیں لیکن شاعری کی اہم خصوصیت موضوع نہیں اس کی ادبیت ہوتی ہے روسی ہیئت پرستوں کا یہ بھی خیال تھا کہ شاعری لفظوں سے بنتی ہے موضوعات سے نہیں چونکہ تشبیہہ اور استعارے شاعری ہی میں نہیں نثر میں بھی ہو سکتے ہیں اس لیے شاعری کے لیے یہ بات اہم ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ تشبیہوں، استعاروں، علامتوں اور امیجز کا استعمال کس طرح کیا جارہا ہے۔

روسی ہیئت پرستوں کا یہ بھی خیال تھا کہ شاعری میں بحریں، مترنم آوازیں، امیج اور آہنگ معانی کے ابلاغ کے لیے نہیں بلکہ صرف اپنی ہی خاطر استعمال ہوتے ہیں۔ ان کا کام یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ چیزوں کو اجنبی اور نامانوس بنادیں۔ شاعرانہ زبان کا ایک کام یہ بھی ہوتا ہے کہ یہ شاعرانہ زبان نہ صرف چیزوں کو اجنبی بناتی ہے بلکہ خود بھی اجنبی ہوتی ہے۔

روز مرہ کی زندگی میں جب انسان مشاہدے کی عادتوں کا شکار ہو جاتا ہے تو شاعری انسان کو مشاہدے کی عادتوں سے نجات دلا دیتی ہے اور جن چیزوں سے ہم مانوس ہو جاتے ہیں انھیں پھر نامانوس بنا دیتی ہے۔

ساختیات کے مطابق سچی شاعری مانوس رد عمل کو ختم کر دیتی ہے اور حقیقت کے مشاہدے کو از سر نو ترتیب دیتی ہے شاعری سے ایک نئی حقیقت وجود میں آتی ہے جو پچھلی اس حقیقت کی جگہ لے لیتی ہے جو ہمیں وراثت میں ملی تھی اور جس کے ہم عادی ہو چکے تھے۔

شاعری کی زبان ہر دوسری قسم کی زبان سے مختلف ہوتی ہے کیوں کہ یہ آگہی کے لیے نہیں ہوتی آگہی سے مراد Cognition ہے اور نہ یہ عملی مقاصد کے کام آتی ہے بلکہ شاعرانہ زبان خود آگاہ زبان ہوتی ہے کسی پیغام پر زور نہیں دیتی بلکہ اپنے وجود پر زور دیتی ہے اپنی لسانی خصوصیات کو شدت عطا کرتی ہے اور توجہ اپنی طرف منعطف کراتی ہے۔

اک پیلی چمکیلی چڑیا کالی آنکھ نشیلی سی
بیٹھی ہے دریا کے کنارے میری طرح اکیلی سی
جب میں نشیبِ رنگ و بو میں اترا اس کی یاد کے ساتھ
اوس میں بھیگی دھوپ لگی ہے نرم ہری لچکیلی سی

(زیب غوری)

شاعری زبان قافیے اور بحر کے ذریعے اجنبیت پیدا کر لیتی ہے۔

رومن جیکب سن کے الفاظ میں شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں الفاظ کو الفاظ کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے کسی معروض کے بدل کی حیثیت سے نہیں۔ شاعری میں الفاظ ان کی ترتیب اور ان کی ہئیت جذبے کے اظہار کی حیثیت سے اپنی قدر و قیمت حاصل نہیں کرتے گویا ساختیات کے ماہرین کے

نقطۂ نظر سے شاعری میں شاعر کے جذبات، اس کے احساسات اور اس کے پیغام کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ صرف اس بات کی اہمیت ہوتی ہے کہ الفاظ جو لسانی نشانی ہوتے ہیں Signifier ہوتے ہوئے Signified میں تبدیل ہو جائیں۔ اس قسم کے تصوّر شعر پر ہائیڈیگر کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس نظریے سے شاعری میں انسانی وجود کے جوہر کا انکشاف نہیں ہوتا اور کسی تخلیقی سچائی تک شاعری کی رسائی نہیں ہوتی کیوں کہ ساختیات کے ماہرین یہ کہتے ہیں کہ حقیقت کے بارے میں شاعر کا رویہ اہم نہیں ہے بلکہ اہم یہ ہے کہ شاعر کا رویہ لفظوں کے ساتھ کیسا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعری حقیقت کی کھڑکی کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ یہ ایک Painted Window ہے۔ ساختیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ لفظ کے صرف ایک ہی معنی نہیں ہوتے بلکہ لفظ کی بہت ساری جہتیں ہوتی ہیں لفظ کی ان جہتوں کو شاعرانہ استعمال اور پیچیدہ بنا دیتا ہے اور الفاظ سے شاعری معانی کو جدا نہیں کرتی معانی کو حیرت ناک حد تک ضرب دے دیتی ہے جب لفظ کسی ایسے معنی سے جس کے ہم عادی ہو چکے ہیں جدا کر دیا جاتا ہے تو لفظ کی یہ آزادی اسے اور دوسرے حوالوں سے جوڑ دیتی ہے۔ الفاظ کے اس طرح کے استعمال سے ابہام شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت بن جاتا ہے۔ قافیے آہنگ اور بحریں معانی کی وسعت کو اور بڑھا دیتی ہیں روایتی طور پر بھی ایسا ہوتا ہے اور ان توقعات کے باعث بھی جو پڑھنے والے کو شاعری سے ہوتی ہیں نظم کے معنی نظم کی تکنیک کی وجہ سے اور بڑھ جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ نظم خود ایک تکنیک بن جاتی ہے یعنی نظم خود اپنی ہئیت بن جاتی ہے۔

آرٹ ہمیشہ کسی اور چیز پر بات کرتے ہوئے اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے یعنی آرٹ دراصل خود اپنی تعمیر کا اظہار ہے۔ زبان کے سلسلے میں جب شاعر کے رویے کا صحیح طور پر ابلاغ ہوتا ہے تو وہ قاری کو جگا دیتا ہے اور قاری اس

قابل ہو جاتا ہے کہ وہ زبان کے اسٹرکچر کو دیکھ سکے شاعر جس انداز سے اپنی نظم میں زبان کا استعمال کرتا ہے اسی سے اس نظم کی ادبیت ہمارے سامنے آتی ہے، شاعرانہ زبان میں ایسی شدت ہوتی ہے کہ Signifier اور Signified ایک ہو جاتے ہیں۔ شاعرانہ زبان اپنے قوانین کے مطابق کام کرتی ہے جو زبان کی فطرت کا اظہار کرتے ہیں۔ نظم سے باہر قافیوں یا بحر یا صنعت تجنیس کا کوئی جواز نہیں ہوتا۔

نظم میں صنعت تجنیس کا استعمال دراصل شاعرانہ زبان کے منظم عمل کو ظاہر کرتا ہے جیسے غالب کے اس مصرعہ سے ظاہر ہے:

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو وصنوبر

اس کے علاوہ ساختیات کے نقطۂ نظر سے قافیوں کو بھی وہی اہمیت حاصل ہے جو استعاروں کو ہے۔ قافیے بھی معانی میں ترمیم و تنسیخ کرتے ہیں اور لفظوں کے بالقوہ Potential معانی کو سامنے لانے کا موقعہ فراہم کرتے ہیں۔ رومن جیکب سن کے خیال میں شاعری روزمرہ کی زبان کو بالقصد مسخ کرتی ہے یعنی شاعری روزمرہ کی زبان پر ایک منظم تشدد ہے۔

شاعری میں بنیادی طور پر مشابہت کا عمل کام کرتا ہے مثلاً نظموں میں مصرعے متوازی ہوتے ہیں اور قافیے صوتی طور پر یکساں۔ استعارے تشبیہہ اور علامت میں دراصل مشابہت کا یہی عمل کام کرتا ہے۔ شاعری کے مقابلے میں نثر کی بنیاد ربط پر ہوتی ہے۔ استعارہ کو شاعری میں اور مجاز مرسل کو نثر میں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ شاعری میں وہی خصوصیات سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں۔ جو اسے گفتگو کی زبان سے الگ کرتی ہیں۔ شاعری ابلاغ کے جس دائرے میں لکھی جاتی ہے شاعری اس دائرے کے Circuit. کو بدل دیتی ہے، نظم لکھنا دوستوں سے گفتگو کرنے کے عمل سے بالکل الگ ایک عمل ہے۔ شاعری کی ہیئت، مصرعے، آہنگ، بحریں، قافیے، صوتیاتی انداز۔ یہ سب نظم کو غیر شخصی

بنادیتے ہیں جس میں "میں اور تو" جیسے الفاظ بھی قطعاً غیر شخصی ہو جاتے ہیں۔
سوال یہ ہے کہ کسی متن کی لسانی خصوصیات کی بنیاد پر اسے شاعری کیسے کہا جائے چنانچہ Cleanth Brookes کا یہ قول بہت مشہور ہے کہ شاعری کی زبان قولِ محال کی زبان ہوتی ہے۔ یعنی ایسی بات جو بظاہر غلط لیکن دراصل حقیقت پر مبنی ہوتی ہے اس کا اظہار شاعری بن جاتا ہے اس قولِ محال کے علاوہ Tension اور Irony بھی شاعری ہی کا حصّہ ہیں مثلاً جان ڈن کی شاعری میں اس کی مثالیں ملتی ہیں لیکن یہ نظریہ صحیح نہیں ہے کیوں کہ نثر میں بھی قولِ محال اور Tension اور Irony ہوتی ہے اس لیے رومن جیکب سن کا خیال ہے کہ جو چیز شاعری اور معمولی بول چال کو الگ کرتی ہے وہ صوتیات اور آہنگ ہے نظم Signifiers کا ایسا نظام ہے جو Signified کو جذب کر لیتا ہے اور اس کی دوبارہ تشکیل کرتا ہے ہیئت کے نمونوں سے بھی روایتی طور پر کچھ توقعات وابستہ ہوتی ہیں جو صرف شاعری ہی سے مخصوص ہوتی ہیں۔ Genette کا خیال ہے کہ شاعری کا جوہر اپنے لفظی اظہار میں نہیں ہوتا۔ لفظی اظہار شاعری کے لیے Catalyst کا کام کرتا ہے یعنی ایک طرح سے کیمیائی عمل کی بنیاد بن جاتا ہے۔ شاعری کا تعلق پڑھنے سے ہے پڑھنے کا وہ طریقہ جو نظم قاری پر عائد کرتی ہے۔

صرف ہیئت، کے نمونے یا لسانی طریقے ہی شاعری کا اسٹرکچر پیدا کرنے کے لیے کافی نہیں ہوتے بلکہ ادب میں وہ روایات جو شاعری سے متعلق ہوتی ہیں ان کا بھی بڑا حصّہ ہوتا ہے۔ تجزیے کے لیے یہ ضروری ہے کہ شاعرانہ زبان سے روایتی طور پر جو توقعات وابستہ ہوتی ہیں ان کا بھی مطالعہ کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ اس طرح شاعرانہ زبان نثر سے کس طرح مختلف ہوتی ہے۔

جب ہم کوئی نظم پڑھتے ہیں اور پھر اسی شاعر کے لکھے ہوئے خطوط پڑھتے ہیں تو ان دونوں میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ خط کا انحصار خارجی حوالوں پر ہوتا ہے اور

خط ابلاغ کے لیے ہوتا ہے خط کا "میں" ایک تجرباتی فرد ہوتا ہے اسی طرح اس کا مخاطب بھی ایک تجرباتی فرد ہوتا ہے خط ایک مخصوص وقت اور مخصوص حالات میں لکھا جاتا ہے خط کی تعبیر کا انحصار مخصوص وقت اور مخصوص حالات پر ہوتا ہے نظم وقت سے اس طرح کا تعلق نہیں رکھتی اس کے علاوہ نظم Interpersonal نہیں ہوتی۔

پراگ کے ساختیاتی ماہرین نے زبان کو ایک اسٹرکچر مانتے ہوئے زبان کی کئی قسمیں بیان کی ہیں ایک Cognitive یعنی جب زبان معاشرے میں اطلاعات بہم پہنچانے کا کام انجام دیتی ہے دوسرے Cognative یعنی جب زبان کے ذریعے بولنے والا سننے والے کو متاثر کرنا چاہتا ہے۔ تیسرے Phatic یعنی جب درخواست یا حکم کے الفاظ اس لیے استعمال کیے جاتے ہیں کہ تخاطب صحیح طور پر قائم ہو رہا ہے۔ جیسے یہ الفاظ دیکھیے؛ سنیے، آپ سمجھ رہے ہوں گے وغیرہ چوتھے زبانی کا ایسا استعمال یعنی اگر بولنے والے اور مخاطب کے درمیان کچھ اصطلاحیں یا اشارے طے پا گئے ہوں تو اس قسم کے الفاظ بولے جاتے ہیں۔ مثلاً ٹھیک ہے OK، سمجھے؟ وغیرہ اب زبان کا ایک استعمال رہ جاتا ہے وہ Poetic یا جمالیاتی استعمال ہے زبان کا شاعرانہ یا جمالیاتی استعمال یہ ہے کہ ابلاغ کسی پیغام کی طرف اپنا رخ رکھے لیکن یہ پیغام صرف برائے پیغام ہو۔ زبان کا ایک استعمال تو اطلاع اور آگہی کے لیے ہوتا ہے اور ایک صرف اظہار کے لیے یعنی ایک Cognitive ہوتا ہے اور دوسرا Expressive پراگ اسکول کے لسانیاتی ماہرین کہتے ہیں کہ جب زبان اطلاع کے لیے نہیں بلکہ اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی ہو تو اسے شاعرانہ زبان کہتے ہیں یعنی ایسا طرز بیان جس پر ابلاغ سے زیادہ اظہار غالب ہو یہ اس وقت ہوتا ہے جب زبان روزمرہ کے استعمال سے زیادہ سے زیادہ دور ہو۔ چیکوسلواکیہ کا ماہر لسانیات Mukarovosky کہتا ہے:

"شاعرانہ زبان کا کام یہ ہے کہ وہ بیان کو زیادہ سے زیادہ

سامنے لائے یہ زبان ابلاغ کے لیے استعمال نہیں ہوتی بلکہ
اظہار کے عمل کو سامنے لانے کے لیے ہوتی ہے یعنی
خود گفتار کو سامنے لانے کے لیے ہوتی ہے۔

اکیلی بستیاں

محبوب خزاں کی شاعری خوبصورت شاعری ہے جہاں سے شروع کیجیے ایک نئی خوبصورتی سامنے آئے گی۔ یہ خوبصورتی پُر تصنع نہیں سادہ ہے۔ ایک بھولپن اور معصومیت اس سادگی کے ساتھ ہے مگر یہ معصومیت ایک طرف ہے اور دوسری طرف تجربے کی آگہی۔ تجربہ کی گہرائی اور سچائی جیسے وہی حقیقت ہلکی بھی ہے اور وہی حقیقت گہری بھی۔

اس شاعری میں بھوری پہاڑیاں، کاجل، آنسو، ناچتے جزیرے اور سارے منظر ہیں یہاں تک کہ ہم جدید عہد کی طیارہ ساز ہوا میں سانس لینے لگتے ہیں۔ یہ شاعری نازک اور خوبصورت ہے مگر اسی شاعری میں خزاں کی بصیرت بڑی تلخ حقیقتوں کا انکشاف کرتی ہے۔ جدید عہد کی اُس فضا میں ہمیں لے آتی ہے جہاں عالمی جنگ کی دہشت ہے اور اخلاقی قدریں بین الاقوامی بازار ہی سے نہیں خود اپنے بازار سے بھی رخصت ہو چکی ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ اس صنعتی عہد میں بھی خزاں کی شاعرانہ روح جادو کی فضا سے قوت اخذ کرتی ہے۔ وہ خود پوچھتے ہیں خزاں تم آج تک اسیرِ طلسمات کیسے ہو؟ یہ طلسم بندی آئینۂ جہاں کیا ہے۔ کاجل، آنسو، جادو اور ہر طرف سیدھی سادی بھولی بھالی جادو کرنے والیاں۔ آپ کو ان سیدھی سادی بھولی بھالی جادو کرنے والیوں کا لطف اُس وقت آ سکتا ہے جب آپ تھوڑی دیر کے لیے طلسمِ ہوش رُبا میں شریف جادوگرنیوں،

رذیل جادوگرنیوں، الھڑ جادوگرنیوں اور چالاک جادوگرنیوں کا حال دیکھ لیں۔ مثلاً ایک پانی میں پاؤں ڈال کر خوش فعلی کر رہی ہے، گھٹنوں تک پائنچے چڑھا لیے ہیں۔ اس کے نگاریں پاؤں اور گوری گوری پنڈلیاں دیکھ کر جی چاہتا ہے کہ لپٹ جائیں وہ کہتی ہے ٹھہرو تم مجھ کو یہاں ستاؤ گے میں ذرا تم سے الگ جا کر پانی سے کھیل لوں۔ لوگ روکتے ہیں مگر وہ نہیں مانتی کہتی ہے میں دور نہیں جاؤں گی بس تم سے گز دو گز ہٹ کر منہ دھوؤں گی۔ یہ کہہ کر وہ کچھ دور پر ایک چشمہ کے کنارے بیٹھ جاتی ہے۔ ہاتھ منہ دھو کر ایک بیضۂ بیہوشی اپنے پاس سے نکالتی ہے، اس پر سبز، سرخ اور زرد لکیریں تھیں اور کئی طرح کے پھول بنے ہوئے تھے۔ پس وہ بیضہ لے کر اِٹھلاتی ہوئی آتی ہے اور کہتی ہے "اے جی اے جی میں منہ دھو رہی تھی کہ مجھے یہ پڑا ہوا ملا۔ صاحب اس میں سے خوشبو بھی آتی ہے، سامری کی قسم مجھے دل سے بھاتی ہے۔"

یہ کہتی جاتی تھی اور اس طرح کمر اور کولھوں کو بَل دیتی کہ معمار نے اُس کو کھینچا اور کہا میرے ساتھ سو رہو۔ اُس نے کہا میری کلائی ٹوٹ جائے گی اور نگوڑا یہ وقت سونے کا کون ہے۔ سامری کی قسم اس وقت تمہاری زبردستی سے دل دھڑکنے لگا خیر اسے سونگھ کر ذرا دیکھو تو سہی اُس نے سونگھا اور سونگھتے ہی بیہوش ہو گیا اور پھر اُسے جادوگرنی اٹھا لے گئی لیکن خزاں کے ہاں یہ جادوگرنیاں کتنی نازک اور کتنی خوبصورت ہیں:

ماتھا جیسے صندل جاگے باہنیں کچی ڈالیاں
آنکھیں جیسے پریم کٹورے زلفیں سوتی ناگنیں
چہروں پر لہراتی اُمنگیں باتوں میں کچھ سادگی
جیسے دیا دوا لی ہلکے رنگوں والی جالیاں

خزاں کی شاعری میں محبوبہ کے تین چہرے نظر آتے ہیں۔ ایک تو وہی

جسے وہ کہتے ہیں وہ حسین تھی مہ جبین تھی بے گمان تھی بے یقین تھی۔ یہ لڑکی مثنوی زہرِ عشق کی ٹریجک ہیروئن سے بہت ملتی جلتی ہے۔ اپنے اندازِ گفتار میں مرزا شوق کی ہیروئن بڑی Active ہے خزاں کی یہ لڑکی بڑی اُداس لڑکی ہے:

گفتگو میں بل، خامشی میں لوچ
رات کروٹیں، کروٹوں میں سوچ
اُس کی آنکھ میں کتنا درد ہے
رنگ زرد ہے روح زرد ہے
وہ اُداس ہے کیوں اُداس ہے
اس کی زندگی کس کے پاس ہے

اس لڑکی کے لیے خزاں نے لکھا ہے:

منہ پر اوڑھنی "جی کبھی نہیں
میں تو آپ سے بولتی نہیں"

ایسا لگتا ہے کہ ہم اپنی داستانوں میں پڑھ رہے ہیں کہ شاہزادہ والا منزلت دلدادہ اور شیفتہ ہو کر اس گلفام کے قریب آتا ہے مگر ملکہ مُسکرا کر منہ پھیر کر کہتی ہے۔ "چلو اب منہ دیکھی محبت نہ جتاؤ، میں ایسے بے مروت سے بات نہیں کرتی۔"

بات یہ ہے کہ لکھنؤ کی جس تہذیب کا ذکر ہماری داستانوں میں ہے خزاں نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اور جہاں اپنا بچپن اور معصومیت گزاری ہے اس کا تعلق بھی، اسی تہذیب سے ہے وہ اسی نظم میں کہتے ہیں:

یہ گناہ کیوں بھول کیوں نہیں
باغ میں تمام پھول کیوں نہیں

یہ بنیادی سوال ہے اور خزاں کی شاعری میں ایسے بنیادی سوال آتے ہیں جن کے ہر سوال سے افلاک کا ساتواں در کھلتا ہے۔ مغرب کے مفکر کلاسیکی نقطۂ نظر کا فنکار اُسی کو مانتے ہیں جو آدم کے Original Sin میں یقین رکھتا ہو۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو آپ کو خزاں غیر کلاسیکی نظر آئیں گے۔ مگر خزاں کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اپنی روایت سے تھوڑی بہت جان پہچان ضرور ہونی چاہیے۔ یہ اور بات ہے کہ خزاں کلاسیکی سے زیادہ رومانی اور رومانی سے زیادہ جدید ہیں۔ کلاسیکیت سے لگاؤ نے صرف جذبات کی تہذیب میں مدد کی ہے۔ رومانویت نے اُن میں زندگی کے حیرت ناک اور منفرد مظاہر سے دلچسپی پیدا کر دی ہے اور خزاں جدید ان معنوں میں ہیں کہ وہ کائنات کو خیر نہیں سمجھتے۔ بالکل نہیں۔

انھوں نے مردہ علامتوں سے ممکنہ حد تک گریز کیا ہے۔ نئی علامتیں ان کے شاعرانہ لہو سے برآمد ہوئی ہیں اور اکثر شاعروں کے لہو میں شامل ہو گئی ہیں۔ مثلاً کچھ نئی علامتیں دیکھیے: روشنی کے آنچل، تیرگی کے دھاگے، فلسفوں کے ویرانے، ناچتے جزیرے، رات کا اجالا، ادھورے کانپتے چاند، جُوے فسردہ سرِشام، اُداس پانی، جگمگاتے ہوئے پھول، صندل، جنگل اور متوالے ناگ اور ان سب سے بڑھ کر چور کی طرح سرکتی ہوئی رگوں میں کوئی آگ۔

خزاں روشنی کے آنچل میں تیرگی کے دھاگے نہیں دیکھ سکتے۔ یہیں وہ رومانویت کی فضا سے نکل کر جدیدیت کی فضا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ رومانویت کا آغاز ہی جس روسو کی فکر سے ہوا تھا وہ اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر خیر ہے چنانچہ رومانویت کی ساری فضا انسانیت کے اسی خوبصورت تصور سے آباد ہے۔

آپ ذرا خزاں کی شاعری میں جھانک کر دیکھیے تو آپ کو استعاروں، تشبیہوں اور علامتوں کے پردے میں اپنے عہد کی متحرک Dynamic

تصویریں نظر آئیں گی۔ ان میں سو طرح کی زنجیریں بھی ہوں گی فلسفوں کے ویرانے بھی ہوں گے، سیاست کی گھن گرج بھی ہوگی اور کانپتے ہوئے سیارے بھی، روشنی بھاگتی ہوئی، اندھیرے اُمنڈتے ہوئے جیسے لوگ روشنی سے بھاگ کر چاند کی طرف جارہے ہوں۔ اس شاعری کا اعتبار ہی دراصل احساس اور اظہار کی سچائی پر قائم ہے، یہ اظہار بھی بس ممکنہ حد تک ہو سکتا ہے کیوں کہ ہر خیال کسی نہ کسی خیال کا سایہ ہوتا ہے یعنی زیادہ گہرے خیال کا سایہ اور اظہار بھی کسی سچے اظہار کا سایہ ہی ہو سکتا ہے۔ ان سب باتوں سے الگ محبوب خزاں اس معاملے میں بہت محتاط ہیں۔ وہ اپنے احساس کو پورے ارتکاز کے ساتھ اظہار کا موقع دیتے ہیں۔ نیٹشے کہتا ہے کہ میں دس جملوں میں وہ کچھ کہنا چاہتا ہوں جو لوگ پوری پوری کتابوں میں نہیں کہتے۔ یہ بات ہمارے یہاں سب سے زیادہ خزاں پر صادق آتی ہے۔

ہاں یہ صحیح ہے کہ خزاں نے شعر کم کہے ہیں مگر جو شعر کہے ہیں، اچھے کہے ہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ اگر اچھی چیزیں کم ہوں تو دُہری اچھی لگتی ہیں۔

عشق کے محاذ پر انھوں نے کیا کچھ کیا، کس طرح جیتے اور کتنی بار ہارے، زندگی میں کہاں تک اُلجھے اور کہاں سے بھاگ کھڑے ہوئے۔ یہ ساری داستان آپ کو ان اکیلی بستیوں میں مل جائے گی۔

خزاں کی شاعری محبت اور دوسری خواہشات کے درمیان آنکھ کھولتی ہے مگر آنکھ کھولتے ہوئے سوال کرتی ہے۔ خزاں اپنے ان سوالوں کا دباؤ تو محسوس کرتے ہیں مگر ان سے نکل بھاگنے کا راستہ نہیں پاتے کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ ادب حقیقی زندگی کی جو تلخی اور جو کلیسیت ہے کبھی اس سے بلند نہیں ہو سکتا، یعنی آپ ایک گلاس کے نشے سے اُس آدمی کو گرا نہیں سکتے جو خُم کے خُم پی چکا ہو مجھے اکیلی بستیوں میں بے معنویت پر یقین رکھنے والوں کی تنہائی کہیں نہیں ملی۔ یہ اکیلی بستیاں ایسی ہیں جن میں انسان ایک معمولی سی شمع کی

صحبت میں بھی صبح کر سکتا ہے مگر شرط یہ ہے کہ بظاہر یہ معمولی سی شمع اُس کے خونِ جگر سے روشن ہوئی ہو۔

میں نے تھوڑی دیر پہلے زہرِ عشق کی ٹریجک ہیروئن کا ذکر کیا تھا۔ زہرِ عشق سے آپ خزاں کی شاعری تک آئیے تو آپ کو یہ محسوس ہوگا کہ آپ کا رومانوی احساس کتنی کروٹیں بدل چکا ہے۔ زہرِ عشق کی ہیروئن زہر کھا کر مرجاتی ہے تو ہیرو بھی اس کی وصیت کے خلاف زہر کھالیتا ہے اور جب بیہوش رہتا ہے تو خواب دیکھتا ہے کہ اُس کی محبوبہ اُس سے کہتی ہے کہ تو نے زہر کیوں کھایا، تجھے زندہ رہنا چاہیے تھا، زندگی کا بوجھ اٹھانا چاہیے تھا، ایسا کوئی کام نہیں کرنا چاہیے جس سے میری آبرو پر حَرف آئے خیر ہیرو کی آنکھ کھل گئی اور زہر کا اثر جاتا رہا۔

مثنوی زہرِ عشق بڑی المناک داستان سمجھی گئی ہے مولانا حالی نے اس کے حسنِ بیان کی تعریف کی ہے اور عبدالقادر سروری نے لکھا ہے کہ زہرِ عشق سب سے زیادہ موثر اور حُزنیہ مثنوی ہے۔ اس کی ہیروئن مہ جبیں کے غم میں ہم اپنے آپ کو ایک حقیقی انسان کے رنج و غم کی طرح شریک پاتے ہیں۔ مجنوں صاحب (مجنوں گورکھپوری) کہتے ہیں کہ زہرِ عشق کو اردو ادب میں وہی مرتبہ دینا چاہیے جو جرمن ادب میں فلسفی افسانہ نگار گوئٹے کی Sorrows of Werther کو ملا ہے۔ لیکن مجھے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ خزاں کا یہ قطعہ

ایک محبت کافی ہے
باقی عمر اضافی ہے
کہتا ہے چپکے سے یہ کون؟
"جینا وعدہ خلافی ہے"

ہمارے اندر زہرِ عشق کے حُزنیہ احساس سے بہت زیادہ گہرا احساس بیدار کرتا

ہے۔ یہاں تک کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم اپنے غدار آپ ہیں۔ اپنے دل کی قبر میں دفن ہیں اور اپنے آپ سے مکالمہ کر رہے ہیں۔ میں جرمن زبان نہیں جانتا اس لیے گوئٹے سے اس کا موازنہ نہیں کر سکتا مگر میرا یہ خیال ہے کہ اب تک اردو میں اس سے بہتر قطعہ نہیں لکھا گیا ہے۔ حُزنیہ احساس کے علاوہ اس قطعہ میں بیان کی نُدرت بھی اہمیت رکھتی ہے۔ یہاں ذرا توقف کیجیے چونکہ اکثر حضرات یہ فرماتے ہیں کہ ادب میں اریجنل خیال ممکن ہی نہیں ہے اس لیے میں نطشے کے حوالہ سے کہنا چاہتا ہوں۔ نطشے کہتا ہے اُریجنلٹی کیا ہے ایسی حقیقت کا مشاہدہ جسے اب تک نام نہیں دیا گیا ہے، ایسی حقیقت جس کا ہم ذکر نہ کر سکتے ہوں اور جس سے ہر وقت دو چار رہتے ہوں اور اس حقیقت کو کوئی نام دیئے بغیر ہم اسے دوسروں کو دکھا نہیں سکتے جو لوگ زیادہ اُریجنل ہیں دراصل وہ لوگ ہیں جو حقیقتوں کو نام دے سکتے ہیں۔ یہ قطعہ لکھ کر دراصل خزاں نے ایسے احساس کا اظہار کیا ہے جو ہمارے عہد کے سچے انسان، سچے عاشق کا احساس ہے اور جس احساس کو ہمارے عہد کے بیشتر نوجوان اپنے دلوں میں لیے ہوئے سسکتے رہتے ہیں اور بوڑھے ہو جاتے ہیں۔ خزاں نے اپنی شاعری میں اپنا موڈ ہی نہیں اپنی نسل کا بنیادی موڈ دریافت کیا ہے۔ اس عہد کی بنیادی تشویش خزاں کی شاعری میں جھلکتی ہے۔ ہائیڈیگر کے لفظوں میں یہ تشویش ہمارے وجود کا مرکزی حصہ ہوتی ہے۔ خزاں کے یہاں بین الاقوامی تباہی کے امکانات اور اس میں جنم لینے والی تشویش، فکر کی جگہ کارفرما نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں جس طرح محبوب کے تین چہرے نظر آتے ہیں ایک وہ جو حسین تھی مہ جبیں تھی اور دوسری وہ جو دیوداسی ہے اس کے علاوہ امر ہے، لچکتی ٹہنیوں کی مامتا ہے، لہلہاتی جھومتی پھلواریوں کی تازگی ہے، تیز منڈلاتی ابابیلوں کے ننھے بازوؤں کا حوصلہ ہے، پھول ہے اور پھول کے انجام سے ناآشنا ہے اور تیسرا چہرا شاید وہ ہے جس کے لیے شاعر سات برس چپ رہا مگر وہ سات برس لوٹ کر نہیں آئے اسی طرح

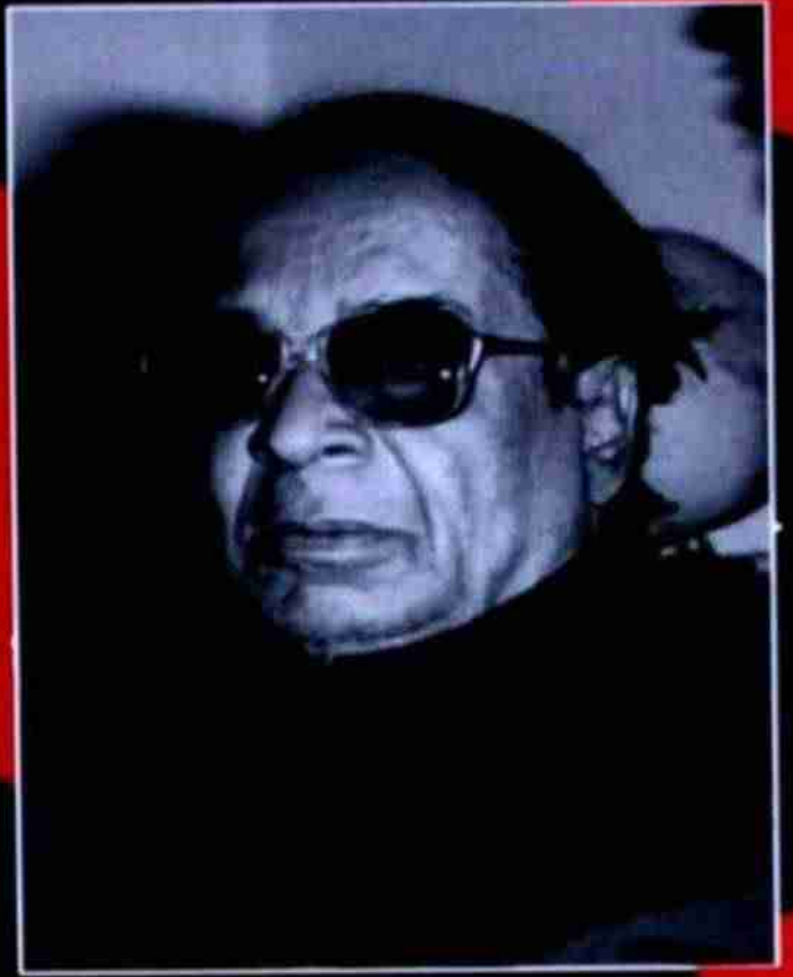
خزاں کی شاعری میں ایک حصّہ اُن سوالوں کا ہے جنھیں کچھ لوگ مابعد الطبیعیاتی سوال کہتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اگر یہ رہگزر ہے تو پھر اس رہگزر کے بعد ہے کیا دوسرا حصّہ اُن سوالوں کا ہے جو انسان کے باہمی رشتوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ دنیا اور دل کا تعلق۔ تیسرا حصّہ اُن سوالوں کا ہے جو خزاں کی شاعری پڑھ کر ہمارے اندر بیدار ہوتے ہیں۔ مگر خزاں کے یہ سارے سوالات یہ سارے احساسات اُن کے ذاتی سوال اور ذاتی احساس بن کر سامنے نہیں آتے۔ بلکہ اپنی نسل کے نمائندہ احساس بن کر سامنے آتے ہیں۔ خزاں کا یہ المیہُ احساس اُنھیں اس عہد کی روح تک پہنچا دیتا ہے۔ یہ احساس کہ ہماری قسمت میں جھوٹ ہے ہم چاہتے کچھ ہیں اور ہوتا کچھ اور ہے

دن ہے جانکاہ، رات ہے دلگیر
جاگتی ہے خیال کی زنجیر

"یہ محبت کہاں جائے گی؟ سب شیشے چکنا چور ہو گئے ہیں، ہر طرف ناگ ہیں اور ہمارے پاس کیا ہے "ایک تھکن ایک اُمنگ"

میں نے خزاں کی شاعری پر تھوڑی بہت گفتگو ضرور کر لی ہے۔ اب چلتے چلتے ایک واقعہ سنانا چاہتا ہوں ایک دن میں خزاں کی شاعری کے خوبصورت سے ایک مکان کے سامنے بیٹھا ہوا کچھ سوچ رہا تھا، اسی طرح تقریباً میں ایک گھنٹہ بیٹھا رہا۔ خزاں چونکہ کسی مہمان سے گفتگو کر رہے تھے میں نے سوچا کہ چلو اب گھر چلتے ہیں مگر پلٹ کر جو دیکھا تو دیکھا کہ تین چار نوجوان آنکھ بچا کر نکلنا چاہتے ہیں۔ ان کے ہاتھ میں خزاں کی شاعری کے کئی قافیے، کئی ردیفیں، کئی ٹکڑے، کئی ترکیبیں، کئی خیال تھے۔ میں نے کہا جناب یہ کیا لے جا رہے ہیں آپ یہ تو محبوب خزاں کے مصرعے ہیں تو انھوں نے سر اُسی طرح جھکائے ہوئے کہا نہیں نہیں آپ کو کچھ غلط فہمی ہو گئی ہے۔ یہ محبوب خزاں کے مصرعے نہیں ہیں۔ یہ آئینے ہیں جس میں ہمیں اپنے چہرے نظر آتے ہیں۔

یہ انھوں نے سچ کہا تھا اس لیے کہ خزاں نے ہمیشہ وہی لکھا ہے جو محسوس کیا ہے۔ خیالات کے پیچھے نہیں دوڑے بلکہ اپنی زندگی سے شاعری کا باغ کھلا دیا ہے جہاں ایسا لگتا ہے کہ پرندے ابھی آشیانوں سے اتر آئیں گے، پہاڑوں سے سورج کی کرن پھوٹ رہی ہے اور درختوں کے سبز سبز پتوں پر سنہرا پن آ رہا ہے۔ ایک نئی زندگی، منفرد زندگی سانس لے رہی ہے، اکیلی بستیوں کا اکیلا شاعر اکیلا ہی نہیں ہمارے عہد کا نمائندہ بھی ہے۔

عقابی

اس کتاب میں میرے والد محترم جناب قمر جمیل کے وہ مضامین شامل ہیں جو انہوں نے ماہنامہ "دریافت" کراچی کے اداریے کی حیثیت سے لکھے تھے اور وہ مضامین بھی جو اس ذیلی براعظم کے مختلف اہم ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں اور کچھ ایسے بھی جو اب تک غیر مطبوعہ تھے۔

کاشف جمیل